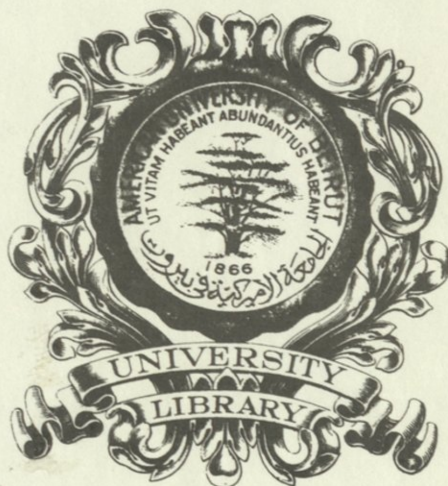



AMERICAN
UNIVERSITY OF
BEIRUT
AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT
UT VITAM HABEANT ABUNDANTIUS HABEANT
1866
الجامعة الأميركية في بيروت
UNIVERSITY
LIBRARY

في النقد التطبيقي والمقارن

الدكتور محمد غنيمي هلال
دكتوراه الدولة في الأدب المقارن من جامعة السوربون
أستاذ النقد الأدبي والأدب المقارن
بجامعة القاهرة

دار نهضة مصر للطبع والنشر
الفجالة - القاهرة

تقـــديم

هذا كتاب جديد للناقد الجامعى الدكتور محمد غنيمى هلال ، يصدر بعد رحيله عن عالمنا بحوالى ست سنوات ، فيضيف إلى مكتبة الدراسات النقدية والمقارنات التى خلفها ، لبنة جديدة تنطق بنفاذ رؤيته ، وشمـــول نظرته ، وسعة ثقافته ، وعمق تناوله وتحليله .

ولعل كتاباً من بين مؤلفاته المتعددة فى مجالات الدراسات النقدية والمقارنة ، لا يطلعنا على حقيقة اتجاهه النقدى من خلال التطبيقات المباشرة كما يطلعنا هذا الكتاب الذى يضم فصولا ينصب معظمها على بعض النماذج الجوهرية فى مجالات الدراسة المقارنة بين الأدب العربى من ناحية والآداب العالمية من ناحية أخرى ، كما يضمّ الكتاب فصولا أخرى تعالج قضاياً الأدبين الوجودى والاشتراكى فى مجالاتها التطبيقية ، بالإضافة إلى دراسات نقدية تطبيقية أخرى تتناول أعمالا أدبية بارزة فى مجالات القصة والدراسة الأدبية ، لعدد من أعلام أدبائنا المعاصرين .

لهذا ، فإن هذا الكتاب ، بالإضافة إلى كتاب سبق ، نشر أيضاً بعد رحيل مؤلفه ، عن الشعر العربى والعالمى : دراسات ونماذج ، هما معاً ، ذخيرة نقدية حقيقية ، تمثل الفكر النقدى لمؤلفنا الراحل أصدق تمثيل ، وتكشف عن مسار تذوقه وتقييمه للعمل الأدبى ، وعن منهجه النقدى المتكئ إلى قاعدة صلبة ومرتكز متين من استيعاب التراث وتمثله واستشرافه ، وإلى تحليق مستوعب فى آفاق المعاصرة ، هضماً وتمثيلا وإحاطة .

ولاشك أن أفق الدراسة المقارنة ، ومذاقها الفريد ، يعطيان لفصول هذا الكتاب ، نبضاً خاصاً وحرارة خاصة ، كما أنهما يجعلان من قراءة فصوله ومتابعتها متعة أدبية رفيعة ، ورحلة ثرية وفيرة العطاء .

ويوضح مؤلفنا غايته من الدراسة المقارنة فى أكثر من مجال . يقول فى تقدمه لكتاب « الأدب المقارن » : « كانت غايتى أن أجلو جميع المنافذ التى أطل منها أدبنا العربى على الآداب العالمية الأخرى على مر العصور ، فى ناحيتى : إفادته إياها والاستفادة منها ، مع بيان الاتجاهات العامة فى كل مسألة ، والإشارة إلى مراجعها

التى تعين على التعمق فيها لمن يريد الاستزادة . وجلوت ذلك من خلال شرحى لطبيعة سر الآداب العالمية ومناهجها فى التجديد ، وطرائقها فى نشدان الكمال عن طريق التأثير والتأثر ، أحاول بذلك أن أساعد على دعم الوعى الأدبى والنقدى ، وإرسائه على أسس سليمة حتى نعرف حق المعرفة موقفنا من الآداب العالمية ، وما يجب أن نسلكه تجاهها حين نرد من مواردها . فلا نقف دون الورود وقوف العاجزين المتخلفين ولا ننسى فيه صالتنا القومية والوطنية ، فنكون كمن يريد أن يرتوى من نهر فيغرق فيه . شأن الجاهلين من أدعياء التجديد لا دعاته الحقيقيين » .

إن هذا الكتاب يمثل إذن وثيقة هامة فى مجال الدراسات النقدية التطبقية والمقارنة ، وإنا لنرجو أن يكون صدوره فى هذه الصورة — بعد أن ظلت فصوله مبعثرة داخل مجلاتنا الأدبية والثقافية طيلة السنوات الماضية — تحية لروح مؤلفه الراحل ، الذى قدم للمكتبة النقدية والمقارنة أعمق الدراسات ، وأكثرها شمولا وإحاطة .

موقف الأدب العربى ونقــده
بين التيــارات العالميــة

أثار عرض المسرحيات الممثلة لأحدث اتجاه عالمى فى (مسرح الجيب) تساؤلا عميق الدلالة بين نقادنا وكتابنا ، بل بين أفراد كثير من جمهور المثقفين ، عن موقف أدبنا ووجهته من هذه التيارات العالمية . ومنذ بضع سنين ثارت مسألة الأدب ورسالته بين لفيف من نقادنا كذلك ، متأثرة باتجاهات النقد العالمية وموقفها من مفهوم الأدب الحديث ، بين طبيعته الجمالية ومحتواه الإنسانى . وتلك المسائل جميعها حديثة فى نقدنا العربى ، ومرتبطة بقوالبه الجديدة التى استحدثت عقب أن ارتبط أدبنا بالآداب العالمية فى أوائل القرن العشرين .

وفى فترة نهضتنا الأدبية القصيرة نسبياً حاولنا أن نقطع أشواطاً بعيدة المدى تعاقبت على الأدب الأوربى فى قرون طويلة وذلك بفضل المجددين الخالقين من كتابنا وشعرائنا الذين دعموا صنوف تجديدهم بالإنتاج الأدبى من شعر ونثر ولم يلجأوا للنقد إلا فى مواجهة أنصار القديم ، ولبيان الطريق السليم فى تقويم أدبهم والنفاذ إلى جوهره ، وجلاء الفروق بين وجهتهم الجديدة ومنهج سابقيهم . وفى هذه المرحلة من مراحل التجديد لدينا كان القول الفصل للخلق الأدبى أولا ، ثم للنقد الذى صحبه بأقلام هؤلاء الخالقين الموجهين للأدب الجديد . ولنذكر على سبيل المثال الأستاذ العقاد وصاحبيه المازنى وشكرى ، ثم شعراء المهجر . وقد استمر هذا النقد المصاحب للخلق الأدبى حتى اليوم لدى كتابنا وشعرائنا فى جيل الأستاذ توفيق الحكيم والأستاذ يحيى حقى ، وفى جيل الشبان المعاصرين . وقد صحبه ودعمه نقادنا المحدثون ممن قصروا إنتاجهم على النقد الأدبى فحسب ، فاشتركوا بأقلامهم فى جلاء الوعى الأدبى وبيان وجهته ، وجعلوا من النقد جنساً أدبياً جديداً لا غنى عنه فى الوقوف على قمة الأدب وتوضيح وجهاته الفنية وتقويمه تقويماً حديث النظرة عميق الدلالة مرتبطاً بفلسفات الفن كما اتضحت فى الآداب والفلسفات العالمية .

وكما لم يتضح لدينا مذهب أدبى بسماته المخصصة لدى أجيال كتابنا وشعرائنا المتعاقبين ، لم يتضح كذلك — لدى نقادنا — مذهب نقدى مستقل يربط بين أدبنا

وروح العصر فى فلسفة محددة المعالم ، وثيقة الصلة بما نجتاز من فترات حياتنا المتتالية ، على نحو ما عرفناه فى الاتجاهات الأدبية العالمية منذ عصر النهضة الأوربية . ولعل أقرب اتجاهاتنا المعاصرة إلى أن يسمى مذهباً يتصل من بعيد أو قريب بوعى جمهورنا الحاضر ، هو النزعة نحو الواقع ، ثم نحو الواقع الاشتراكى بخاصة ، وفى القصة والمسرحية على الأخص ، على يد أمثال الأستاذ توفيق الحكيم فى بعض قصصه ومسرحياته ، والأستاذ يحيى حقى ، والأستاذ نجيب محفوظ ، والأستاذ يوسف إدريس ، والأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى ومن إليهم . وقد اتضحت النزعة الاشتراكية كل الوضوح فى أدبنا المعاصر بعد الثورة ، ولكنها مع ذلك لم تنحصر فى إطار ذلك المذهب من جانبها الفنى ، كما لم ينتهج دعاتها — من كتاب ونقاد — فلسفة ذات غاية اجتماعية محددة تساير الإطار الفنى ، بحيث تمثل مذهباً عينياً يتقدم الوعى الجماعى ، ويبلور إمكانياته .

ولا نريد من وراء ذلك أن ننقص من قيمة أدبنا المعاصر فى وجهته الفنية والاجتماعية لمجرد أنه لم يلتزم بمذهب أدبى غربى بعينه ، ولا أن نعيبه فى نفس الوقت لأنه تأثر بمختلف التيارات الفنية العالمية . ذلك أن الأدب العالمى المعاصر قد تعددت فيه الاتجاهات الواقعية ، ما بين واقعية غربية على طريقة بلزاك ، ثم الواقعيات الوجودية الاشتراكية على اختلافها ، ثم الواقعية النفسية التى تمثلت فى المذهب التعبيرى الألمانى ، وأفادت من اللاشعور الفرويدى . وهذه الواقعية النفسية قد غزت — من الناحية الفنية — قليلا أو كثيراً أنواع الواقعيات الأخرى ، ومحت بطرقها الإيحائية فروق ما بين الشعر والنثر من حيث الروح والتصوير ، لا من حيث الوزن فى معناه الموروث . وقد أثرت الفلسفات الحديثة كما أثر تقدم العلوم فى إدراك معنى الأدب نفسه ، وفى إدراك صلته بالإنسان وموقفه منه ، بحيث كثرت الوسائل الفنية ، وتعددت مناهج التصوير الجمالية ، وتلاقت ، وتعددت ، حتى لم يعد من المستطاع حصرها فى إطار مذهب محدد كما كانت عليه الحال من قبل . ولهذا السبب نجد نقاط تلاق كثيرة بين الرمزية والواقعية والتعبيرية ، واتفاقاً فى مسائل عديدة بين اشتراكية سارتر واشتراكية ماركس وتيارات جمالية مشتركة بين ذوى الدعوات الأدبية المختلفة فى غايتها وأسسها الفلسفية ، وتتوحد هذه الاتجاهات فى عنايتها جميعاً بالكشف عن أزمة الإنسانية المعاصرة ، ومأساة الوعى الجماعى من حيث شعور الفرد باستلابه واغترابه فى المجتمع ، أو شعور

الإنسانية كلها بحرج ما تجتازه من فترة فاصلة فى تاريخها ، يتجلى فى صورة أسى عميق يشف عن حمق الواقع وعبثه ، فى جانب محدد اجتماعى ، أو فى التشاؤم الميتافيزيقى الشامل .

وقد أدت المذاهب الأدبية رسالتها فى الآداب الأوربية من قبل ، إذا نظرنا إلى نشأتها السليمة على يد دعاتها المخلصين ، قبل أن يعروها الضعف والتحكم فى فترة احتضارها . فتلك المذاهب قد مثلت روح عصرها خير تمثيل . وظهر فى كل منها تيار فلسفى سائد فى العصر ، وجمهور وضعه الكتاب نصب أعينهم يتجاوبون معه بمشاعرهم النفسية والأجتماعية ، وتيار فنى يلائم مابين الحاجات العقلية والحاجات الأجتماعية لذلك الجمهور . ولا نريد أن نطيل بما شرحناه فى مكان آخر ، فمثلا كانت الكلاسيكية تسير على أسس عقلية كما أولها دعاتها بناء على أرسطو وشروحه ، وساعد على استقرارها « ديكارت » و « باسكال » وكان جمهورها من الأرستقراطيين ، ولاسبيل إلى شرح أسسها الفنية إلا فى ضوء هذين الاعتبارين . وقامت الرونتيكية على أساس الفلسفة العاطفية ، وكان جمهورها من البرجوازيين ، ومن هذين الجانبين قد جددت قواعدها الفنية على أنقاض الكلاسيكية . ثم قامت الواقعية على أساس الفلسفة الوضعية ، وكان جمهورها إما من البرجوازين بوصفهم طبقة فى دور الأنهيار ، وإما من العمال بوصفهم ضحايا المجتمع فى نظمه الظالمة . ووجدت فى نفس الوقت « البارناسية » على أساس الفلسفة الوضعية كذلك ، ثم على أساس فلسفة « كانت » الجمالية ، واختصت البارناسية بالشعر وهى « مدرسة الفن للفن » وكانت الرمزية — التى لم تزل حتى اليوم فى الشعر وفى المسرح — قائمة على الأكتشافات العلمية النفسية ، وفلسفات الانحاء ، ثم كانت التعبيرية والواقعيات الحديثة قائمة على اكتشاف اللا شعور وفلسفات الوجود الحديثة . . . وتعد هذه المذاهب حينها — منذ الرومانتيكية — ثورات فنية واجتماعية تمثل روح العصر فى وفاء له ، وفى صدق ، ومن ثم أغنت الآداب العالمية وأثرتها بمعانيها الأنسانية والفنية ، ثم مهدت للاتجاهات العالمية الحاضرة المتشابكة المعقدة التى يتجاوب بها الوعى الإنسانى فى مختلف اللغات العالمية ، ويتلقى عند روائعها فى كل الآداب الأوربية . وقد يسر هذا العالمى ما امتازت به أجهزة الثقافة الحديثة ، وتقدم العلم فى طريقه المذهل الذى ربط بن أقاصى أطراف الأرض ، حتى إن حادثة فى أقصى الشرق ، قد تهدد مصير أفراد أو أمم فى أقصى الغرب ، وحتى لتحس الإنسانية أنها فى الخطر الأكبر تجاه مصير

مشترك ، مما يشغل بال القادة والمفكرين والمصلحين فى كل الأمم ، وتبدو معه ضرورة التعاون ، فى صورة تكتل قارى ، أو قومى ، أو فى صور اشتراك فى مصالح تحقق للدول كيانها . ولايخلو الأدب ولا النقد من الشعور بالقلق الحاد تجاه خطر المصير المشترك للانسانية جميعاً فى الإنتاج الأدبى والنقد لدى كبار الكتاب والنقاد العالميين .

وكان لابد أن يتجلى صدى ذلك كله فى الأدب ، فى جانبى الشعور الحاد بالوطن وبالفرد فى الوطن ، ثم فى قومه ، ثم بوصفه فرداً من أفراد هذا العالم . وقد عمق الشعور بهذا الموقف ، وبالمصير الذاتى والجماعى ، مما أسفرت عنه البحوث النفسية ، من كشف عالم النفس ، مما زاد أزمة الوعى الفردى . وهذا العالم النفسى اللا شعورى المستعصى لايزيد ما يعرفه العلم منه عن أضواء متفرقة ، زعة على شط محيط مظلم الجوانب لاساحل آخر لـــه .

ويرحل الأدب الحديث العالمى فى خضم هذا الوجود النفسى ، يحيط به من كل جانب أزمات الوعى الجماعى والإنسانى . وفى رحلته الطويلة الشاقة الحالكة يحاول أن يوفق بين أمرين كانا يبدوان من قبل متعادين لايلتقيان ، المناطق الظليلة الغامضة ، وبلورة الوعى بالموقف والكشف عنه ليتضح . وتخلى التيار العام فى الأدب العالمى عن الموضوعات غير العينية الصالحة لكل زمان ومكان ، كما كان منهج الكلاسيكية ، ليغوص فى موقف اجتماعى محدد ، أو ليصور العبث الشامل كما تحتدم به أزمة الوعى الإنسانى المعاصر . ومن ثم يتراءى الموقف فى أدب الوجوديين مثلا مصورا من جوانب مختلفة كأنه جدران مطبقة تصطدم بها الشخصيات ، وتتطلب فى نفس الوقت مخرجاً عاجلا ، لابد فيه من جهد إنسانى يؤكد للوجود معنى ، ويطارد هذا الجهد وعى القارئ ويريده أن يختار وسط متاهات محيرة ، ليحمله على التفكير الحاد ، من خلال التصوير الفنى . ومن ثم كذلك تبدو أزمة الوعى فى المسرح النفسى متمثلة فى عزلة هذا الوعى وحيرته ، أو فى مسرح العبث الذى تحدثنا من قبل عن معناه ، وتبلغ قمتها فى صورة يأس الأدب نفسه من نفسه ، إذا قصرنا فهمنا له على أساس صور الشخصيات المعروضة فى المسرحات فى تأملها الراكد ، لاعلى تأويل ماتشف عنه من بعث على التفكير فى تغيير الموقف كما يبدو فى حلكته .

ولا نقصد إلى القول بأن الأدب العالمى محصور فى مثل هذه الإتجاهات ، ولكن

يمكن أن يقال إن الأدب والنقد العالميين فيما يمثلها من الإنتاج الأعم الأغلب ، يشفان عن نظرة جدية لمفهوم لأدب . فهو بعث على التفكير الجاد من وراء الصورة الجمالية ، فلم يعد ثم مجال فيها للأدب بوصفه تسلية أو قتلا للوقت ، أو ترفا ذهنيا . وليس هو فى كل صوره المعاصرة تجريدا لمشاعر نفسية معلقة فى الفراغ ، أو غريبة عن زمنها ، بل يغوص أبعد الغوص فى وعى العصر الإنسانى المعاصر فى مختلف أبعاده ومظاهره .

والقاسم المشترك بين هذه الإتجاهات هو أن الأدب بمثابة عبقرية « تجسيم السخط » وعدم الرضا ، فى صورة من الصور ، وهو كذلك ذو دلالة إيجابية ، لا مجرد صدى . ولا يتوجه به إلى مجرد الحساسية وإثارة المشاعر فى معانيها المطروقة المبتذلة ، بل إلى الفكر فى مجالاته الرهيبة من وراء عرض الموقف . فاذا أثيرت الآن مسألة المضمون والشكل فإنما تثار لتعمق جوانب جديدة تمس معنى الأدب ذاته وأسس تقويمه .

ومن السذاجة أن نفهم هنا أن معنى الألتزام — عند دعاته أنفسهم — أن يطفو المعنى الاجتماعى على سطح العمل الأدبى ، وينفصل عنه . فموقف الكاتب فى عمله الأدبى غير موقف الفيلسوف وغير موقف المفكر التجريدى . فلا تجريد فى الأدب . وليس مجال الأدب البرهنة والقياس ، أو النصائح المباشرة ، فهذه أمور تقضى على جوهر الأدب ، وبها نخرج من نطاقه كل عمل أدبى تشوبه مثل هذه الهنات .

فمن المسلم به — منذ الواقعية الأوربية فى منتصف القرن التاسع عشر — أن الكاتب له أن يصور أوحال الوجود ، ومظالم المجتمع ، ونوازع الشر ، ولكن ليس له أن يفكر فى أن يعيشها إذا أراد ألا يلفظه المجتمع . والمشاعر الطيبة لاتخلق أدباً طيباً . وتلتقى الدعوة الأشتراكية مع دعوة سارتر فى أن الأدب يجود فى تصوير « الاستلاب » ، أى صور اغتراب الإنسان فى المجتمع ، أو اغتراب المجتمع فى الإنسانية . وفى نقدنا العربى وجد من يدافع عن موقف الكاتب فى وصفه للشر . فى عام ١٩٢١ قام يدافع عن وصف النقائص الاجتماعية فى القصص من يدعى عيسى عبيد — على مايحكى الأستاذ يحيى حقى فى فن القصة — فعاب على كتاب القصة المصرية باسم الصدق أنهم يميلون إلى تجميل الطبيعة ، مع أن الفن هو تصوير الحقائق عارية مجردة ، « بل يكون أحياناً كثيرة فى تصوير عيوب الطبيعة ، ونقائص المجتمع البشرى » ثم يورد عيسى عبيد هذه العبارة ، وهى من عبارات « زولا » يقول : « غايتنا هى تصوير قطعة من الحياة » ويترك للقارئ

بعدها أن يفهم مغزاها ، أو يؤوله ، ولامعنى للوعظ فى القصص . ويتطلب مثل هذا الأدراك من باب أول السمو بالأدب عن مجرد التسلية ، أو تنمية الغرائز الفردية ، أو عزلة الوعى بحصره فى نطاق الذات .

والإنسان يعيش موقفه فى الحياة ، أى أنه لا يستطيع أن يرى الحاضر والماضى والمستقبل على سواء ، إذ أن موقفه يتطلب منه أن يهتم بما يؤكد حياته فى حاضره ، ويعينه على معاناتها . فاذا وقف موقف المتأمل المحصن ، ونزع نفسه من الزمن ، فقد يكون فى تفكيره فيلسوفا تجريديا ، ولكنه لايمكن أن يحيا فى مجرد التأمل ، بل لابد من إيجابية من نوع ماتحقق ذاته ، فلا بد أن يعيش موقفه فى عصره ، وليس معنى ذلك أننا نطالبه بالتعبير الصريح عنه فى أدبه ، فالأدب لاأثر له إذا كان تعبيراً مباشرا ، فاذا كان كاتباً فله أن يصور شخصياته تدرك الزمن إدراكاً سطحيا ، وتنظر إليه على سواء ، فتلقى حاضرها فى مستقبلها وتطمس بذلك وجودها ، وهذا معنى إجابة « هام » على سؤال « كليف » فى مسرحية : « نهاية اللعبة » لصموئيل بيكيت ، حين سأله : أتعتقد فى حياة مقبلة ؟ فقال : « كانت حياتى دائماً مقبلة » وهذا سر إخفاقها ، لأن تلك الشخصية وقفت موقف الوعى المجرد ، فاستوت عندها أبعاد الزمن ، فعاشت بفكرها المجرد ، عيشة الهارب لا موقف المتحرز . ومن وراء ذلك تتجلى أزمة الوعى وإخفاق السلبية .

وهذه هى العلاقة بين الأدب والخلق ، ليست صريحة ولا مباشرة . وإنما أنفرد الأدب — فى مفهومه الحديث — بذلك لما له من طابع جمالى ودلالة جمالية لها أسسها وغاياتها الخاصة بها ، فالفرق بعيد بين طبيعة هذا الجمال وجمال الطبيعة . وفى هذه الحدود يجب أن نفهم ما يفصل بين الأدب والحق من حيث طبيعة كل منهما . وكل إنتاج فى الأدب لاتكتمل مقوماته الفنية ، وأساسه الجمالى ، حين تبرز فيه الغاية ، ويتضح المغزى منفصلا عن بنائه الأدبى ، ويولع كاتبه بالبرهنة ، فانه حينذاك سرعان ما يفقد مكانته ، لا من حيث قيمته الفنية فحسب ، بل من حيث أثره فى البرهنة ذاتها ، على حين يجود العمل الأدبى الصادق العميق حين يوحى ببنائه الفنى لا بالتعبير المباشر ، فيعمق فى صوره ونتائجه وأثره متى فهم حق الفهم . وهذا معنى ما يقوله « سارتر » نفسه والوجوديون الآخرون من دعاة الألتزام ، وكذلك دعاة الأشتراكية الشرقية ، من أن الأدب غاية

فى ذاته ، على قدر صدق إحساس صاحبه ، ونفوذ وعيه فى عصره ، وتوافر المقدرة الفنية التى يكتسب بها إنتاجه كل مقوماته الجمالية . وبهذا نستطيع أن نوفق بين ما يبدو متناقضاً من أن أشد المتمسكين بالحرية للانسان ، بلغة الكاتب ، هم دعاة الألتزام فى الأدب ، ونشرح كلمة سارتر نفسه : « فى أعمق فرائض الفن تكمن فرائض الخلق » ، ونفهم سر إعجاب سارتر أيضاً بأمثال « كافكا » وهو من رواد اللا معقول ، والعبث . وهؤلاء جميعاً يرون أن الأدب وظيفة جوهرية من وظائف الوعى الإنسانى وغايته الإهابة بالفكر من وراء النسيج الجمالى . فليخض الأدب فى متاهات الوعى ، أو لينزل إلى أعماق الجحيم ، فوراء كل ذلك الشعور بأن أزمة الإنسان فى مجتمعه ، أو عبث الواقع فى تأبيه على الادراك ، لم يطغ بعد على أمل فى انتصار العزيمة الإنسانية مهما بدت مترجحة أو ساكنة فى صور المواقف الأدبية وشخصياتها ، فإن هذا الأدب — حتى فى أحلك صوره — ليس سوى ترجمة لحظة من لحظات المدنية الحاضرة ، ترجمة تنم عن التطلع إلى المرحلة التالية فى لهف وقلق والنزعة الإنسانية السليمة ينبغى أن تنشد من وراء الوقوف على حقيقة الحاضر ، وعلى صنوف الشر فيه ، وعلى ما يهدد الإنسان أو المجتمع أو الإنسانية . وأولئك جميعاً يجحدون صنوف الأدب التى لا تتصل بالتفكير ، أو تسترضى الجوانب التافهة للانسان ، أو تتملق غرائزه .

والأمر قبل ذلك وفوق ذلك كله رهين بالجمهور الذى يتوجه إليه الكاتب . ذلك أن الأدب إيحاء لا أمر فيه ولا تحكم ، هذا إلى أن أكثر الإنتاج العالمى فى الأدب مرتبط كل الأرتباط بفلسفات اجتماعية وجمالية بدونها لا سبيل إلى فهمه الفهم الصحيح .

ويبدو لنا — فيما يخص إنتاجنا الأدبى — أن الأختيار ضرورى بين هذه التيارات العالمية لدى كتابنا المنتجين ، على حين تفرض الضرورة على نقادنا واجباً آخر ، هو تنمية الوعى الفنى بفلسفاته العالمية المعقدة ، حتى يتهيأ لنا أن نتقبل هذه التيارات العالمية على منهج سليم لا نخطئ فيه ولا نضار به .

وهذا النهوض بالوعى يتطلب من النقاد جهدا واطلاعا ، ودأبا ، إذا كان قد توافر لكثير منهم نصيب منه ، فإن مما يدعو للأسف أن يتصدى لهم آخرون يسخرون من الجهد الذى يبذله أولئك فى توكيد ضرورة الفلسفة الجمالية لنقدنا وأدبنا الحديث ، وقد يقتصر بعضهم على وجهة نظر واحدة لكاتب أو ناقد ساقته إليه الصدفة .

وحين تتوافر النظرة الفلسفية الكاملة لدى النقاد ، ثم لدى ذوى الثقافة الناضجة من الجمهور ، سنجد طريقاً يتلاقى فيه كتابنا ونقادنا على فلسفة ذات سمات مشتركة تتوافر لأدبنا ونقدنا ، كى يمثلا روح العصر ، ودرجة الوعى السليم العميق لما يواجه من مسائل ، سواء كان طابعها إنسانياً ذاتيا ، أم قومياً ، أم إنسانياً عاماً ، على نحو ما تلاقى كتاب الغرب على اختلاف آدابهم على سمات مشتركة فى فلسفة آدابهم ، فتوافر له التعبير عن الوعى الإنسانى فى شتى مظاهره ، فى قوالب فنية جديدة ، طيعة لهذه الغايات الواسعة ، اجتمعت فيها إتجاهات مذهبية مختلفة كانت قبل متفرقة فى مذاهب أدبية كثيرة ، وكلها تجمع على أن الأدب تفكير عميق ، لا مجرد مسلاة ، وأن أمل الإنسانية حين يصور فقر الإنسانية ، وأزمتها الخطيرة ، حين يعوزها ذلك الصدق أو الحب . فى مثل هذا التصوير الذى يبدو فيه القلق الحالك الجارف ، مايهز الوعى الفردى هزة عنيفة ، ليحاول طريقه الجاد من وراء التفكير الجاد فى معنى وجوده ، وفى مصيره المشترك مع من سواه من أبناء وطنه ، أو من أبناء الإنسانية جمعاء . فهؤلاء الكتاب العالميون جميعاً لم يفقدوا الثقة فى إنسانية المستقبل القريب ، وإن صوروا جوانب لا معقوليتها ، أو عبثها ، كما يقول البير كامو : « كلا .. ليست السلبية والعبث كل شئ ، ولكن يجب أولا أن نتصور السلبية والعبث ، إذ قد التقى بهما جيلنا أولا » .

والأمر أولا وآخرا رهين بالجمهور وطاقته ، فقديما شرط أرسطو النبل فى شخصيات المأساة ، وتبعه الكلاسيكيون ، لأن تلك العصور لم تكن لتفهم الجماهير فيها معنى تصوير الشر ، وفى الرومانتيكية كان يصرح مؤلفو القصص والمسرحيات بغايتهم من مغزى عملهم الأدبى ، فى صورة خطابية أحياناً ، على حين حرص الواقعيون فى عرضهم للشر فى مسرحياتهم وقصصهم ألا يصرحوا بمغزى تجاربهم الأدبية ، اعتمادا على وعى الجمهور الناضج الرشيد ، فلو كان الجمهور بحيث يضل فى فهم ما يقصد إليه الكاتب كان عرض الشر وتصويره من أخطر الأمور ، بمثابة لهو الأطفال بأخطر الأسلحة ، تعرضهم للهلاك كما تعرض سواهم .

ولهذا كان لابد أن يسبق تقبلنا للتيارات الأدبية المعاصرة نضج فى النقد الأدبى الحديث ، وبث للوعى الفنى العالمى وفلسفاته العميقة ، وقد بدأنا منذ فترة فى التأثر بالنزعات الواقعية ، وكان تقبلها عسيرا فى بادئ الأمر حتى لدى بعض من تصدوا

للنقد عندنا ، فعابوا الأستاذ نجيب محفوظ – مثلا – فى قصصه الأولى أنه يصور تحلل الطبقة البرجوازية ، على منهج مطابق لمنهج بلزاك من قبله . . وأوشكنا أن نجتاز هذه المرحلة ، وإن كانت لما تستقر كل الأستقرار بعد ، إذ لايزال لدينا من النقاد من يحبذ الأدب الخطابى ذا الدلالة البطولية الصريحة ، ويعيب أمثال اليوت ومن نهج نهجه من شعرائنا فى عرضهم للشر وتصويره ، وهؤلاء لا يقيمون وزناً للقيمة الفنية فى قالبها الكامل وما يشف عنه من إيحاء . وهم يمثلون فى نقدهم جانباً كبيراً من جمهورنا . وينبغى أن يهيب بنا ذلك كى نولى الأهمية العظمى للنهوض بالنقد الأدبى وفلسفته فى معاهد التعليم ، وبخاصة العالى منها ، ولايزال المتخصصون فى هذا المجال قلة ، ويجب أن يتعدى تأثيرهم صفوة المتخصصين إلى سواد الجمهور ، كما أن عليهم أن يسبقوا الإنتاج الأدبى ويوجهوه ، كى نتهيأ لاستقبال التيارات الحديثة الأدبية العالمية ، ونحن على استعداد لفهمها ، والإفادة منها فنيا وإنسانياً ، فلا نضار بها ولا نسئ تأويلها ، بل نتهيأ بها لتعميق معنى وعينا للأدب ورسالته ، وجوانبه الجدية من وراء السمو فى التصور والتعمق فى التفكير وسعة الأفق وتجاوز مرحلة الوصاية على وعى الجماهير باسم الأدب الخطابى أو أدب التسلية .

المؤثرات الغربيـــة فى الرواية العربيـــة

فى مثل هذا المجال لامحيد من الاقتصار على ذكر الإتجاهات العامة لتأثر الآداب الغربية فى الرواية العربية ، وقد يكون فى هذا الإيجاز شئ من الجفاف والقصور . ذلك أن معالجة مثل هذا الموضوع الواسع على حسب الدراسات المقارنة يتطلب عدة مجلدات تتناول تفصيل القرائن التارخية والتدليل على وجوه التأثر ، وتبريرها بالعوامل الاجتماعية لكل كاتب على حدة ، مع تقويم لكل نوع من أنواع التأثر فى مختلف الأعمال الأدبية لكل كاتب بحيث تبرز الأصالة إلى جانب الهضم والتمثيل للثقافات والآداب المختلفة ، شأن كبار الكتاب فى كل أمة وفى مختلف العصور . وواضح أنه يستحيل فى هذا المجال تناول مثل هذه المسائل المتعددة المعقدة فى إنتاج كاتب واحد ، بل مجموع كتاب الرواية العربية فى العصر الحديث ، على اختلاف ثقافاتهم وتعدد مصادرهم ، وتنوع ميولهم ومقدراتهم الفنية ، وارتباط ذلك كله بالمراحل الزمنية التى استدعت منهم استجابة خاصة لطاقات جمهورهم ، ومسايرته أو تنمية إمكانياته فى حدود ما تيسر لهم .

فالاقتصار ، إذن ، على ذكر نواحى الإفادة والهضم والتمثل فى ورود الثقافة العالمية إن لم يقترن بشرح وجوه الأصالة وجوانب النضج الفنى قد يبدو مبتورا ، وقد يخيل لمن لاعهد لهم بالدراسات المقارنة أننا نتهم به الكتاب ، أو ننتقص به من قيمة ما أنتجوا ، فى حين أننا لا نريد إلا كشف جانب من ظاهرة عامة لازمت الآداب العالمية كلها فى عصور نهضاتها ، وهى ظاهرة تبادل التأثير والتأثر لتنمية الأصالة الفنية واستجابة دواعى النهضة فى كل أدب توافرت لديه عوامل النهوض الإجتماعية والثقافية والسياسية فى عصر وبيئة معينين . والتأثر الرشيد لا يمحو الطابع المحلى ، ولا يطغى على الأصالة القومية ، ولا ينال من قدر الكاتب ومقدرته . وشأن أدبنا فى ذلك شأن الآداب العالمية جميعاً فى عصور نهضاتها . وفى هذه الحدود ، يجب أن يفهم ما نسوقه هنا من صنوف تأثر أدبنا وكتابنا بالآداب الآخرى فيما يخص نشأة القصة ونهضتها .

ولا نجحد أن أدبنا القديم توافر له نوع من الأدب القصصى . وقد يكون من دواعى الغرابة أننا فى العصور السالفة قد أثرنا بهذا الأدب القصصى فى الآداب العالمية أكثر مما أثرنا بشعرنا الغنائى الذى كان الجنس الأدبى الأثير الغالب على أدبنا قبل العصر

الحديث . وقد شرحنا – فى مجال آخر – كيف أثرت المقامات العربية فى قصص الشطار الأسبانية ، ثم الفرنسية التى تأثرت بدورها بهذا النوع من القصص الإسبانية . وكان لقصص الشطار – بالطابع الذى أخذته عن المقامات العربية – تأثير بالغ المدى فى نشأة قصص العادات والتقاليد فى الأدب الفرنسى ، كقصة « جيل بلا » للكاتب الفرنسى لوساج . ثم أثرت قصص العادات والتقاليد بدورها فى قصص القضايا الاجتماعية التى كانت من بواكير القصة الحديثة العالمية فى معنى القصة الفنى . فكان للمقامات العربية تأثير مباشر وغير مباشر فى نهضة القصة العالمية ، فى حين أنها سرعان ما انحرفت فى الأدب العربى والآداب الإسلامية إلى المماحكات اللفظية ، والحلية والتكلف فى العبارة ، ولم يلتفت النقد العربى القديم إلى نواحى النضج فيها كى تنمو وتتنوع وتعمق ، على نحو ما ساير النقد الأوربى قصص الشطار وقصص العادات والتقاليد فى تلك الآداب . ونشير كذلك إلى قصة « حى بن يقظان » لابن طفيل . وكان لها تأثير فى الأدب الإسبانى . وقد أشاد بها الفيلسوف « لايبنتز » ، ورأى أنها خير ما ألف فى الأدب فى العصور الوسطى . ومشهور تأثير « ألف ليلة وليلة » فى الآداب الأوروبية منذ ما قبل الرومانتيكية ، وهو تأثير متعدد النواحى عميق الجوانب .

ولكن هذا الأدب القصصى العربى ذا القيمة العالمية لم يتطور فى أدبنا قبل العصر الحديث ، ولم يعن به النقد القديم . ولسنا بصدد البحث عن الأسباب التى أدت إلى ذلك . وحسبنا أن نقرر أن الأدب القصصى كان ينظر إليه فى الأدب العربى القديم – الأعم الأغلب من الحالات – على أنه أدخل فى باب التسلية والسمر ، وهو إلى الهزل أقرب منه إلى الجد ، أو على أنه يتدرج فى صفوف المواعظ ، وأولى أن يعنى به الخطباء فى المساجد ، فكان يترفع عنه كبار الكتاب والشعراء .

وعلى أثر اتصالنا بالآداب الأوروبية فى العصر الحديث تولدت نظرة جديدة لم يكن للأدب العربى بها عهد من قبل . فأخذ النثر العربى يغزو مجالا جديدا هو مجال الرواية والقصة . فالقصة فى معناها الفنى وغايتها الإنسانية، شأنها فى ذلك شأن المسرحية قد نشأت فى أدبنا الحديث بتأثير آداب الغرب .

وقد مهدت الترجمة لهذا التأثير ، فقد جمع الأستاذ يوسف داغر ، فى مجلد نشر فى بيروت ، إحصاء للقصص التى ترجمت فى القرن التاسع عشر ، وفى أوائل هذا القرن ، فكان عددها نحو عشرة آلاف قصة .

وإذا كانت الترجمة لا تعد فى ذاتها تأثيرا ، بمعنى التأثير المفهوم فى الدراسات المقارنة ، فإنها سبيل قوى من سبل هذا التأثير . وهى لذلك تحتاج إلى دراسة مستقلة .

وقد يكون مجديا أن تشير إلى أنها استقت فى بدئها من الأدب الفرنسى أكثر مما أخذت عن الآداب الأوروبية الأخرى . وكانت أول عهدنا بها حرة كل الحرية تجاه الأصل ، فكانت تناله بالتشويه والتغيير فى نواحى الفنية وفى الأسلوب ، ولم تبدأ الترجمة الأمينة الوفية إلا فى حوالى العقد الثانى من هذا القرن . كما نشير إلى أن كثيرا من القصص المترجمة كان من جنس القصص التاريخى الذى يمثل اتجاها خاصا من التأثير فى أدبنا الحديث .

وإلى جانب هذه الترجمة فى صورها المختلفة ، قد تيسر لأكثر رواد القصة عندنا أن يطلعوا بأنفسهم على الآداب الغربية فى أصولها ، على تنوع ثقافتهم وميولهم . وكان قد ساد تلك الآداب تيارات عامة تشابهت فيها جميعا ، بتأثير المذاهب الأدبية التى تبادلتها ، فاختلط تأثير بعضها فى بعض ، مما يصعب معه تمييز خيوط تأثيرها فى أدبنا وتحديد مداه من كل أدب ، ولاسبيل إلى القول الفصل فى ذلك إلا بدراسة كل كاتب على حدة . ولهذا كان لا مناص لنا فى هذا الإجمال من حصر القول عن التأثير فى صورة مراحل للتطور ، ومذاهب أدبية ، واتجاهات عامة فنية وإنسانية .

ففى أول عهدنا بالرواية لم نتخلص نهائياً من رواسب القديم ، إما فى الأسلوب وإما فى القالب ، مع مزاوجتها بالتأثر الغربى فى التصوير والغاية .

ونضرب مثلاً لذلك بحديث عيسى بن هشام للمويلحى ، فى مطلع هذا القرن ، وفيه يبدو فن التأثر بالمقامة ، إذ نجد البطل والراوى عنه ، وفيه العناية البالغة المدى بالأسلوب ، مع مغامرات متلاحقة لا يربط بينها سوى شخصية البطل ومن يتصلون به . ولكن التأثير الغربى واضح فى سعة أفق الكاتب من حيث تنويع المناظر ، وشئ من التحليل النفسى لشخصية البطل ، والصراع بين العادات والتقاليد ، يتبعه نقد اجتماعى تصطرع فيه قيم اجتماعية مع وعى اجتماعى جديد . ويمس هذا النقد تقاليد الأسرة ، ونظم الشرطة ، والقضاء ، والمواضعات الاجتماعية العامة ، والخرافات السائدة . . . وينتصر الكاتب للجديد المفيد ، مع الإبقاء على القديم الصالح . وصحب ذلك كله إدراك

المؤلف لغاية جدية للرواية ، وتوسيع المدى الفنى لإطارها ، ومرونة فى الأسلوب يفترق فيها عن السجع المتكلف والغثاثة كما كان من قبل . وإن كانت تسمية مثل هذا الكتاب قصة من باب التجوز ، لأن إطاره مرن يشبه إطار المقامات وألف ليلة وليلة ، فوحدته زمنية ، ويستقل فيه كل فصل بنفسه ، وإذا امتد زمنيا فانما ذلك بادخال شخصيات وأحداث جديدة لأدنى مناسبة وعن طريق المفاجأة . وهذه فوارق جوهرية تفصل مابين القصة فى معناها الفنى الغربى وبين مثل هذا الإنتاج الذى لم يكن المويلحى منفرداً به ، فمنه كذلك ماقام به أمثال ناصيف اليازجى وعبدالله فكرى وابراهيم الأحدب من قبل . على أن تأثير المقامات فى أدبنا القصصى قد انتهى فى نهاية العقد الأول من القرن العشرين .

وفى « لادسياس » لأحمد شوقى ، يعتمد المؤلف على تطوير الحوادث زمنياً ، وفى هذا يبدو تأثره بالأدب القصصى القديم ، مع العناية بالأسلوب التقليدى ولكنه كذلك متأثر بقصص الفروسية الغربية ، ذلك أن الأمير حماس المصرى يتزوج من الأميرة « لادسياس » اليونانية ، ويفقد الأمير عرشه ، وتختطف الأميرة ، ولكن البطل يذلل العقبات جميعها ، فيستعيد عرشه ، ويظفر بالأميرة .

وفى المرحلة الثانية من مراحل تأثرنا العام بالآداب الغربية ، تخلصت القصة فى بنائها الفنى من رواسب القديم ، وأخذنا نتطلع إلى آداب الغرب لنخلق أدبا عالمياً قصصياً . وهنا تأثرنا بالمذاهب الأدبية المختلفة دون أن نلتزم الحدود الصارمة لواحد منها . وقد يكون أقرب إلى التجديد أن نحصر هذه السمات المذهبية المتفرقة فى النزعة نحو الرومانتيكية ، ثم الواقعية بجانبها النقدى والأشتراكى ، ثم الرمزية .

فعلى حين تأثرنا فى نشأة المسرحية بالكلاسيكية أولا ثم الرومانتيكية ، بدأنا تأثرنا فى الرواية بالرومانتيكية . ومن أسباب ذلك أن المسرحية نهضت فى أدبنا قبل الرواية ، وكان الجمهور أكثر تقبلا فيها للمذهب الكلاسيكى المحافظ الذى يصور أدبا صالحاً لكل زمان ومكان ، ليست فيه ثورة على النظم القائمة . ومن هذه الأسباب كذلك أن القصة فى معناها الفنى لم توجد فى العصر الكلاسيكى الأوربى . وتعد قصة « أميرة كليف » شذوذا فى منهجها التحليلى ، ولم تؤثر هذه القصة فى خلق نظائرها فى الكلاسيكية

ومن أبرز نواحى تأثرنا بالرومانتيكية فى الرواية الإتجاه التاريخى فى القصة ،

تأثرنا به فى النواحى الفنية أولا ، ثم فى الهدف الأجتماعى ، ومعلوم أن القصة التاريخية فى قالبها الفنى قد سارت على منهج « ولتر سكوت » أولا ، وتأثرت به الآداب الأوربية ومنهجه العام فيها أنه يقصد إلى إحياء العصر التاريخى أكثر مما يقصد إلى إحياء الشخصيات التاريخية بأسمائها وحوادثها المعروفة . فكان التاريخ عنده قالباً مرناً ، يحرك فيه شخصيات أخرى غير تاريخية بأسمائها ، ولكنها تمثل فى دقة نماذج بشرية للعصر الذى عاشت فيه ، ويحل هذه النماذج فى المحل الأول من قصصه ، ولذلك يصور المجال العام من البيئة والعصر والعادات والتقاليدفى العصر التاريخى الذى يجرى قصته فيه . ويعنى كل العناية ببعث الإحساسات العامة والمشكلات الطبقية لذلك العصر . فلا يكاد يحفل بالعواطف الفردية والتحليل النفسى للشخصيات . والحب فى قصص ولتر سكوت وسيلة لربط الحوادث ولإثارة انتباه القارئ ، وغير مقصود لذاته . وتتطلب القصة التاريخية اطلاعا دقيقاً تاريخياً على كل ما كان يسود العصر من نظم وعادات وتقاليد . وبذلك صار التاريخ هو جوهر القصة والغرض منها . ولم يعد جزءاً تابعا لغيره فى وصف عابر كما كان من قبل . « وسكوت » يستنتج لنفسه ملء فجوات التاريخ ، ولكى يوفر لنفسه الحرية الفنية يهتم أولا بشخصياته بوصفها نماذج ، ويدع الشخصيات التاريخية تتحرك وراءها على الأفق ، لئلا يستعصى عليه القالب القصصى حين يصور العصر نفسه بطبقاته وما يسوده من تيارات اجتماعية . وحين تأثر به « الفريددى فينى » خالفه قليلا فى منهجه ، فاستحل لنفسه أن يخالف حوادث التاريخ ، رأى أن يجعل الشخصيات التاريخية هى الشخصيات الأولى فى القصة وتابعته المدرسة الفرنسية بعامة ، ومنها الكسند دوماس . وعلى أية حال كانت القصة التاريخية قالباً عاما لإحياء العواطف القومية ، وبعث الماضى التاريخى للأعتزاز به ، وبث الروح الوطنية ، وهذه نزعة رومانتيكية صاحبت الثورة الرومانتيكية فى أوروبا ، وكانت من مستلزمات النزعات الوطنية المشبوبة لذلك العهد

وبدأ تأثرنا بهذا المنهج العام — فى جملته لافى تفاصيله — عند « جورج زيدان » فى رواياته التاريخية ، فقد حاذى من بعيد ولتر سكوت فى منهجه . ومما يقوله فى مقدمة رواية « الحجاج بن يوسف » : .. قد رأينا أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس فى مطالعته والأستزادة منه ، وذلك لأننا نتوخى جهدنا فى أن يكون التاريخ حاكما على الرواية ، لاهى عليه ، كما فعل بعض كتبة الأفرنج .

إن الروائى المؤرخ لايكفيه تقرير الحقيقة التاريخية الموجودة ، وإنما يوضحها ويزيدها رونقاً من آداب العصر وأخلاق أهله وعاداتهم ، حتى يخيل للقارئ أنه عاصر أبطال الرواية ، وعاشرهم وشهد مجالسهم ومواكبها واحتفالاتهم ، شأن المصور المتفنن فى تصوير حادثة يشغل ذكرها فى التاريخ سطراً أو سطرين ، فيشتغل هو فى تصويرها عاماً أو عامين . فمقتل جعفر البركى عبر عنه المؤرخ ببضع كلمات ، أما المصور فلا يستطيع تصويره إلا إذا كان مطلعاً على عادات ذلك العصر ، طبائع أهله وأشكال ملابسهم وألوانها . . . ومن الإنصاف أن نقول إن جورجى زيدان ، برغم تأثره الواضح فى منهجه ، لم يقصد إلى بعث الماضى العربى للأعتزاز به ، فكانت غايته بعث التاريخ للوقوف عليه فى ذاته ، وتصوير تلك العصور بما فيها من مفاخر عربية أو زلات للقادة والحكام قد يعرف القارئ منها ماكان يسود نظم الحكم من خلل خطير الشأن فى تاريخ الأمة العربية . ولسنا بسبيل المقارنات التفصيلية . فمهما شاب قصصه من عيوب فى البناء ، ولبعضها مايناظره فى القصص التاريخية الأوروبية ، فقد كان الرائد فى هذا الميدان ، وفتح بابه لمن يطرقه من بعده ، ووسع آفاق التاريخ الفنية ، وعمق معانيه لدى قراء العربية .

وقد نهضت القصة التاريخية فى جانبيها الفنى أو الوطنى أو القومى على يد من كتبوا بعد جورجى زيدان ، وكانوا متأثرين بالآداب الغربية رأساً ، وإن يكن لزيدان فضل التنبيه والريادة . ومن هؤلاء الأستاذ محمد فريد أبو حديد ولامجال هنا لسوى سرد عنوانات بعض رواياته التاريخية مثل « زنوبيا » و «المهلهل » و « عنترة » . . ومجال الموازنة بينه وبين زيدان ثم مجال المقارنة بينه وبين إتجاهات القصة التاريخية فى الآداب الأوروبية فى بنائها وهدفها ، كلا المجالين فسيح يتسع لبحوث كثيرة .

والأستاذ إبراهيم رمزى ذو نزعة خاصة فى قصصه التاريخية برغم تأثره ، فى قصة « باب القمر » فمع اختياره لموضوع عربى إسلامى ، اهتم بالبناء الذى يدعمه التاريخ أولا ، كما يقول هو : « إنى قد راعيت دقة التاريخ ومعانى الآداب ، وسيكون دأبى فى هذه القصص غير دأب دماس الفرنسى ، فهو لم يهتم إلا بالخيال وإن أفسد التاريخ ، ولا دأب سكوت الأنجليزى فهو لم يرع للتاريخ كبير حرمة ، بل سيكون إمامنا فى ذلك لورد ليتون (الأنجليزى) وأ . ببرس الألمانى ، فقد راعى كل منها التاريخ أولا

وقصته التاريخية السابقة تقوم على تصوير « معالم التاريخ من صنعاء إلى نجران ومكة فيثرب وبلاد الطائف والقدس والشام ومصر والأسكندرية فى أيام بعثة المصطفى عليه السلام ، مصوراً للقارئ حالتها الأجتماعية والسياسية والدينية وذاكراً ماجرى من الأحداث فيها . . وأما بطلها فيمثل ذاتية الزمان العربى فى أوائل القرن السابع الميلادى ، وهو مثال مكة الفتاة فى انتظار الهادى الأعظم ، ولسان آرائها ، وآمالها وعلو نفسها ، ثم تحمسها لإصلاح بلادها » . ومن هذا النص تتضح غايته التى يفترق فيها عن جورجى زيدان برغم تأثره بالقصص الغربية . ونحا المنحى الوطنى فى هذا المجال كتاب كثيرون بلغوا بالرواية التاريخية مداها الفنى مع هدفها الوطنى ، نخص بالذكر منهم الأستاذ نجيب محفوظ فى « كفاح طيبة » وفى « رادو بيس » . وإن موازنة بين رواية « كفاح طيبة » وبين « لادسياس » لأحمد شوقى لتبين عن النضج الفنى الذى وصلت إليه القصة التاريخية على يد الأستاذ نجيب محفوظ مع التشابه بين القصتين فى الموضوع مع الهدف . ومن هذه القصص الفنية ذات الروح الوطنية ، وهى تندرج فى هذا الاتجاه قصة « سنوحى » للأستاذ محمد عوض محمد ، وفيها يبعث الكاتب تقاليد الفراعنة ، والمفاخر الوطنية القديمة ، ويصور الروح المصرية النقية المكافحة المتسامحة ، ومكانة مصر المجيدة بين جيرانها فى القديم .

وتجلى تأثير الرومانتيكية فى مجال أوسع حين نفذ إلى الرواية المصرية فى صورة تيارات عامة ، اجتماعية أو عاطفية ، أو صراع طبقى ثائر ، أو إحساس بالطبقية على نحو ماكان يشعر بها الرومانتيكيون .

ففى مطلع العقد الثانى من هذا القرن يؤلف محمد حسين هيكل رواية (زينب) التى يعدها كثير من النقاد أول رواية فى الأدب المصرى ، فى معنى الرواية الفنى . وهى لذلك سحق أن نقف أمامها وقفة قصيرة . فالشخصيات الرئيسية فى القصة هى شخصية حامد ابن ثرى من ثراة الريف فى سن المراهقة وزينب الفلاحة الأجيرة مع أسرتها ومثيلاتها فى أرض والد حامد ، وابراهيم رئيس العمال فى الأرض ، وحسن الفلاح . ويعجب حامد بجمال زينب ، ويربط بين جمالها وجمال الطبيعة من حولها « وقد أخذت مما حولها ما ملأ قلبها سروراً وأضاف إلى جمالها جمالا ، مما زاد الوجود غراماً بها ، وزادها تعلقاً به ووجدا . . وتوجت الفتاة حياة الوجود المحيط بها » . ويجمع قلب حامد بين هذا الحب الرونتيكى الموحد مع جمال الطبيعة ، وحب عزيزة ابنة عمه

وتقف الفوارق الطبقية بين حامد وبين استجابته لحب زينب واستغراقه فيه ، كما تقف التقاليد حائلا بينه وبين الاتصال بعزيزه كما يريد . ومن جهة أخرى يتفتح قلب زينب لحامد : ابن المالك الثرى ، ولكن العاملة لاتطمع إلى التطلع للأرتقاء إلى مكانته . وتظل حظوتها بلقاء حامد مقصورة على فترات اللقاء فى العطلة الصيفية حين يعود حامد من المدينة التى يتلقى بها دروسه . وزينب تجمع بين هذا التطلع إلى الأعلى نحو حامد وبين حب إبراهيم القوى العميق . وموقف حامد أقرب إلى التردد والاستسلام منه إلى الصراع والمقاومة ، فهو يستجيب لميوله نحو زينب كأنها دمية حية من دمى الطبيعة يستمتع بجمالها ولا يسترسل مع قلبه فى الاستجابة التامة لحبه لها يدافع الترفع الطبقى الذى يراه « صعب الاجتياز » .

وحينما قبل زينب لأول مرة « أحس بقشعريرة تسرى فى كل جسمه . كانت أولا قشعريرة الرغبة ، ثم انقلبت مرة واحدة قشعريرة العظمة والترفع . ولقد خيل إليه كأن الماضى الطويل المملوء بالعقائد القومية والعادات يتجمع كله ليسقط على رأسه » . ويظل هذا الشعور يلازمه حتى آخر الرواية ، بعد أن تزوجت عزيزة بغيره ، وتزوجت زينب بحسن ، فرأى حياته العاطفية تنهار ، بعد أن ركز فيها كل معنى لحياته فهو فى الرسالة التى يكتبها لوالده يؤكد له أنه أحب عزيزه لأن حبه لها لايصطدم بعقبة طبقية ، لأنها معه « على سلم واحد من طبقات الجمعية » (يقصد بالجمعية المجتمع فى الرواية كلها) وفى حين كان تعلقه العنيف العزيزى بزينب كأنه نداء الطبيعة لتخليد النوع ، واستجابة طبيعية للحب فى معناه المثمر ، وهو الحب الطبيعى الذى لا يعترف بفوارق الطبقات ، لأنه يوحد قلبين فى رباط طبيعى كان يجب أن تكون له فى المجتمع صفة القداسة . فالطبيعة أدركت مالم يدركه حامد فى البداية ، وهى أن زينب أصلح من عرف من النساء للأمومة فهنا شبه ثورة على قيود الطبقات ، وقع عليها وعى حامد بعد أن فات الأوان . فعقب زواج عزيزه ابنة عمه ، مكرهة من سواه ، عاد ليستجيب لحب زينب ، ولكنه علم أنها تزوجت هى بدورها من حسن ، فى حين كانت لاتحبه ، بل تحب إبراهيم ، وظل حبها له حتى بعد الزواج ، فكانت تقيم مع زوجها بحكم الواجب ، تعطف عليه ، ولاتستجيب له بسوى الجسد ، وقد انهارت حين جند حبيبها إبراهيم فى السودان ، وأصيبت بالسل ، وداواها أهلها بالتعاويذ ، فماتت بفيض الدم من صدرها ممسكة بمنديل إبراهيم .

والمسألة العاطفية التي استغرقت وعى حامد ، والإطار الطبيعى الذى توحد مع النفوس ، وسمات اللون المحلى للريف ، مع إلحاح على الفوارق الطبقية المتصلة أوثق اتصال بعيشة القرية وخصائص العصر ، هو محور الرواية على تفاوت فيما بينها . وهى فى أصولها الأولى رومانتيكية ، عرف الكاتب كيف يكيفها فى روايته ، ويطوعها لتصوير الريف المصرى وما يعيش فيه ،ويبلور ذلك حول عاطفة لها طابع العصر فى رومانسيتها ، ولها دورها فى حياة بطلها .

فالقيود الطبقية تفسد حياة الأسرة ، وهى التى قضت فيما بعد على سعادة البطلين . وهى تسخر من القلب وتدوس العواطف التى تتجسد فيها كرامة الإنسان . وهذه القيود كانت تعكر صفو الساعات التى يقضيها مع زينب حين تغزو البطل قشعريرة الأنفة ، ثم الاشمئزاز « هناك نلتصق بهم جسما ، ونكون وإياهم على مستوى واحد فيما نفعل ، ثم نحن مع هذا وفى هذه اللحظة نحتقرهم دائماً » .

والطبيعة هى ملاذ حامد ، كما هى ملاذ زينب ، حين تحزب كليهما الهموم ، وفيها روح سماوى ، وهروب من ظلم المجتمع ، وسلوى عن كوارث العاطفة وفيها تخلو لزينب مناجاة السماء « تشكو إلى عدالتها ظلم الإنسان أو تبرأ إلى الله من جمعيتها (مجتمعها) الغاشمة التى تريدها على مالا تحب » .

والاستماع لنداء القلب قدسى لا ينبغى أن يُعصى ، لأنه نداء موجه للانسان من الطبيعة التى هى من روح الله . وهى لاتعرف الظلم الاجتماعى وفوارق الطبقات والحب هو رباط القلوب المقدس ، أين منه عقود الزواج القائم على الإكراه والذى لا يبالى بشريعة القلب ؟ — وهاهو ذا حامد يفكر فى حبه لزينب المتزوجة : « وما الذى يعدها عنه أو يمسكه عنها ؟ إن بينها وبين حسن عقدا يقال إنه يربط أحدهما بالآخر . وهل تستطيع العقود مهما تكن أن تحرم الشخص من التصرف فى قلبه أو يترك حرا يذهب لمن يشاء .

وما دامت الطبيعة قد كونت اثنين ليكونا معا ، فإن عبثا وحمقا أن ينظرا لغير ذلك الاجتماع ، أو يهتما بما يكون من نظرة لغير ذلك الاجتماع ، أو يهتما بما يكون من نظرة غيرها له ، أو يعوقهما عن إتمامه عقد لاقيمة له فى الواقع ، وإن احترمه الناس وقدسوه » . وهذه النظرات كلها من صميم الرومانتيكية . وتكاد تكون العبارات

الأخيرة من كلام روسو فى قصته التى ترددت أصداؤها فى القصص الرومانتيكية فى مختلف الآداب الأوروبية ، وهى قصة « هيلوىز الحديدة » . وتظل زينب قائمة بواجب الزوجية لحسن ووفية لعاطفتها نحو إبراهيم وهو موقف كثير من المحبات اللائى زوجن ممن لم يحببن فى القصص الرومانتيكية . وفى القصة توكيد لحقوق القلب ، ثم لحقوق الفرد تجاه التقاليد الظالمة ، وحيال قسوة المجتمع ووراء ذلك كانت ثورة الرومانتيكيين على قيود المجتمع التى تمحو شخصية الفرد وعاطفته ، وإن يكن هذا الإحساس الثورى يساور نفس حامد على استحياء ، ويراوده غير متأصل فيه . وعقب أن تزوجت عزيزة ، يعود إلى زينب ، فيعلم أنها قد تزوجت ، فيرى أن حياته قد أخفقت تماما باخفاقه العاطفى . وهو موقف يذكرنا بموقف فريدريك فى قصة التربية العاطفية لفلوبير ، بعد يأسه من حب مدام أرنو ، حين يحاول أن يعود لحبيبته الأولى فى الريف ، فيراها تخرج من حفلة زواجها بالكنيسة . وحامد رومانتيكى فى أنه فريسة داء العصر الرومانتيكى مشبوب العاطفة مشلول الإرادة . وهو ينتظم فى سلك من ينعى هو عليهم أن قلوبهم تود ولا تجرؤ ، وتريد ولا تستطيع . وهو رهين علم لا يستطيع الإفلات منه ، يريد أن يعمل شيئا غير استغراقه فى المحبوبة والمحبوبات ، خوفا مما يتهدده من مستقبل « يقضى فيه حياته على مثال من النذالة والضياع » . وهو فى هذه المشاعر رومانتيكى أسير الخيال ، حصر كل وجوده على تلاشى أحاسيسه وعطفه بعد ذلك على بؤس الفلاحين والعمال الزراعيين ، ووصفه لمناظر هؤلاء الذين يعيشون من جنان الطبيعة فى جحيم لما هم فيه من شقاء العيش ، له طابع رومانتيكى ، ويفترق جوهريا عن نظيره فى أدب الواقعيين بعد . وما أقرب وصفه لهذا الجانب من وصف جورج صاند لنفس المناظر فى قصتها : «بحيرة الشيطان» .

ومن النزعات الرومانتيكية الأصيلة العطف على ضحايا المجتمع . وبيان طيبة طوية الآثمين الذين اندفعوا إلى الشر بقسوة ما يحيط بهم من عوامل هى نتيجة النظم الفاسدة . ومن أشهر أمثلته تصوير العطف على البغى .

وقد تراءى ذلك فى أدب الرومانتيكيين فى الشعر الغنائى وفى المسرحيات والقصص كما فى قصيدة « رولا » لألفريد دى موسيه وكما فى مسرحية « ماريون » دى لورم » لفكتور هوجو ، وكما فى قصة ألكسندر دوماس الشهيرة : « غادة الكاميليا » التى

تركت آثارها فى مختلف الآداب الأوروبية . وتلك قضية رومانتيكية الأصل ، وإن تركت آثارها بعد فى الاتجاهات الواقعية : فسونيا مارميلادوفا فى رواية « الجريمة والعقاب » لدستوفسكى ، بغى تساعد أسرتها على العيش ، وهى طيبة القلب ، تدفع راسكلينكوف أن يعترف بجريمة القتل ليكفر عن إثمه ، ثم تتبعه فى سجنه ، وتخلصه بحبها وطهارة طويتها من الاستغراق فى الإثم ، لتتولد فى نفسه المشاعر الكريمة الإنسانية عن طريق هذا الحب . وكذلك شخصية كاتيوشا فى قصة « البعث » لتولستوى . وهى التى وقعت فى زلة دفعتها إلى احتراف الإثم ، فصارت بغيا ، واتهمت ظلما بالقتل ، وحكم عليها بالسجن ، وكان بين القضاء ذلك الذى تسبب فى سقوطها . فتبعها يطلب الزواج منها بدافع العطف ، وتحت وطأة عذاب ضميره ، ولكنها ترفض الزواج منه . وفى القصة تظهر طيب طويتها ، وأنها ضحية سيقت إلى الفساد على الرغم منها .

وقد تأثرنا فى أدبنا بهذه النزعة الرومانتيكية الأصل . ومثال ذلك من القصص قصة « قرار الهاوية » لمحمود طاهر لاشين ، الذى كان من رواد القصة والرواية الحديثة ، وهى فى مجموعة قصصه : « سخرية الناى » — ثم القصة نصف الطويلة لخليل تقى الدين ، وعنوانها « تمارا » . ولدى الباحثين مجال لتتبع هذه النزعة فى نظائرها من الروايات والقصص . وترجع فى أصلها إلى الرومانتيكية ، ويراد منها إعذار الآثمين بضغط نظم المجتمع الفاسدة ، بغية الثورة على هذه النظم لتغييرها ، وتنبيه المجتمع ضحاياه فيها .

وقد اتخذ التأثير الغربى الرومانتيكى فى أدبنا الروائى طابعا آخر فريدا ازدوج فيه التأثير الغربى والشرقى معا . وذلك فى المعانى التى أضفاها الرومانتيكيون على شخصية « شهرزاد » كما ورد فى ألف ليلة وليلة العربية . فمنذ ترجمت ألف ليلة وليلة — فى أوائل القرن الثامن عشر — إلى الأدب الفرنسى ثم إلى الآداب الاوروبية الأخرى حملت شخصية شهرزاد معانى رومانتيكية كثيرة ، أهمها الانتصار للعاطفة وترجيحها على العقل على طريقة الرومانتيكيين . إذا أن شهرزاد قد هدت شهريار ، وردته من غرائزه الوحشية إلى إنسانيته ، لا عن طريق المنطق ، بل عن طريق العقل والعاطفة ، فسقته بذلك الحقيقة جرعة جرعة ، حتى شعر وصار إنسانا بغناء مشاعره وحبه . ومن ثم أصبحت هاديا ونصوحا لشهريار أن يطيع عاطفته ليحيا ، فى حين انقلبت سرا غامضا لدى زوجها ، يحاول أن يدرك كنهه بالعقل . وهذا المعنى نفسه يضفيه الأوروبيون على قصة : علاء الدين والمصباح السحرى « من قصص » ألف ليلة وليلة » .

فالمصباح هنا رمز الحقيقة فيما أضفاه عليه الأدب الرومانتيكى ، يهتدى إليه نور الدين بفطرته السليمة ، فى حين يضل عنه علاء الدين بعلمه وعقله . وقد رجعت إلينا شهرزاد فى أدبنا الحديث ، وهى بضاعتنا ردت إلينا ، ولـكن بعد أن غنيت بالمعانى السابقة وغيرها ، وبعد أن صارت نموذجا عالميا تدور حوله قضايا العقل والقلب ، وعمقت معانيها الانسانية الذاتية والاجتماعية . وتراءت بهذه الصورة فى أدبنا الحديث ، سواء منه المسرحى أو الروائى بفضل الوقوف عليها فى الآداب الأوروبية . وهذه مسألة يقتضى تفصيل القول فيها بحثا طويلا مفصلا على حدة . وحسبنا أن نشير إلى شخصية شهرزاد بمعانيها السابقة الرومانتيكية كما تبدو فى رواية « القصر المسحور » للأستاذين توفيق الحكيم وطه حسين وفى رواية « أحلام شهرزاد » للدكتور طه حسين . .

وفيما سبق من الأمثلة والاتجاهات ، كانت شخصيات الروايات إما خيرة ، أرستقراطية أو شعبية ، وإما آثمة تقع تبعة إثمها على المجتمع ، وهى فى جملتها بمثابة نماذج بشرية فى جوانبها النفسية .

وقد جد بعد ذلك فى الروايات العربية اتجاه واقعى الطابع ، يصف الشخصيات فى آثامها وشرورها ، ويعرض لجوانب القبح فى الحياة ويلحظ الواقع بما فيه من أخطار ونذر تدمغ العصر أو الطبقة الاجتماعية ، وتدق ناقوس الخطر للمجتمع حيال ماجرى فيه من مفاسد . وقد وضع هذا الاتجاه الثورة المصرية التى شبت عام ١٩١٩ ضد الاحتلال الانجليزى . ومن الناحية النظرية لدينا مايشبه الوثيقة على هذا الاتجاه الجديد ، كى نستطيع تحديد مصدره . ففى عام ١٩٢١ أصدر عيسى عبيد مجموعة قصص صغيرة عنوانها « إحسان هانم » وصدرها بمقدمة طويلة فى الفن القصصى بعامة ، وفى هذه المقدمة يحتم على مؤلف القصة أن يدرس شخصياته القصصية ، ويحلل جوانبها النفسية تحليلا قائما على دراسة الوراثة والبيئة على حسب ماتمخض عنه العلم الحديث . ويعيب كتاب القصة لعهده أنهم يلجأون إلى تجميل الطبيعة ، مما يتنافى والصدق الذى يحتم تصوير الحقائق عارية مجردة من الزيف والتجميل . ويلح عيسى عبيد على ضرورة إضفاء الطابع المحلى المبنى على دراسة الكاتب لما حوله ومن حوله ، والوقوف على أسرار الطبيعة وخفايا النفس البشرية ، والإحاطة بخصائص الوراثة والبيئة . وعلى الكاتب

أن يجمع لذلك ملحوظاته ومستنداته التى هى أشبه « بدوسيه » يطلع فيه القارئ على حياة إنسان أو على صفحة من حياته . ويضيف عيسى عبيد إلى ذلك أن على الكاتب أن يلتزم الموضوعية ، فيتحفظ فى إبداء الحكم ، لأن مهمة الكاتب تشريح النفوس البشرية ، وتدوين مايكتشفه من ملحوظات ، تاركا الحكم على ذلك للقارئ يستخلص منه المغزى الذى يرمى إليه ، دون أن تجهر بالمناداة به . فلا معنى للوعظ المنبرى فى القصص وتدخل المؤلف السافر يفسد البناء الفنى ، ويحيل المغزى الخلقى إلى مايشبه الوعظ . وتكاد هذه النقاط هى التى ألحت عليها الدعوة الواقعية فى أوروبا ، وهى التى شرحها وأطنب فيها : « إميل زولا » صاحب المذهب الطبيعى ، فى كتابه : « القصة التجريبية » ووافقه عليها بلزاك ، حين صرح أنه من الطبيعيين الذين يصفون الشر موضوعيا نشدانا لمثال يرجى تحققه فى مقدمة قصصه التى أطلق عليها : « الملهاة الانسانية » وقد عيب على عيسى عبيد ، كما عيب على أصحاب الواقعية والطبيعية ، أنهم يصفون الشر . ويرد عليهم عيسى عبيد بما رد به أيضا إميل زولا ، فهؤلاء يرون أن الفن ينحصر فى الصور البريئة الطاهرة التى تبعث فى النفس التوق إلى الفضائل ويرد عليهم عيسى عبيد أن واجب الفنان هو تصوير الفن من حيث مطابقته للطبيعة . والفن لا يكون فقط فى تصوير الجمال والكمال ، بل قد يكون أحيانا كثيرة فى تصوير عيوب الطبيعة ونقائص المجتمع البشرى . ويؤكد أن غايته « تصوير قطعة من الحياة الإنسانية » .

وهى نفس كلمة زولا ثم الواقعيين الأوروبيين من بعده .

ولا نزعم أن هذه الوثيقة القاطعة بنفوذ المذهب الواقعى والطبيعى لأدبنا الروائى كانت مرجع من نحوا هذا المنحى من كتاب القصص ، فقد كانوا محيطين بمصادرها واتجاهاتها فى الآداب الأخرى ، كما لا نزعم أن كتابنا ساروا فى إنتاجهم على أساس الواقعية التى كانت قد سادت الآداب الأوروبية من قبل منذ منتصف القرن التاسع عشر، ولم يكن قد تهيأ جمهورنا لتقبلها حين بدأنا إنتاجنا الروائى .

وقد ظهر تأثير الواقعية الأوروبية متعدد النواحى والمصادر ، ولا نستطيع فى هذه العجالة إلا أن نشير إلى اتجاهاته المختلفة . ومن أوائل من نحوا هذا المعنى الأستاذ توفيق الحكيم فى قصته « عودة الروح » وفيها يصور المؤلف الضمير القومى إثر انتفاضه ثورة عام ١٩١٩ ، ويكشف عن صدى الأحداث فى وعى الشباب لتلك الفترة من

خلال تصوير أفراد أسرة مصرية بينهم صلة وود ، ولـكنهم يتنافسون على حب فتاة لعوب . وينمحى هذا الحب العاطفى الذاتى فى حب أكبر ، هو حب الوطن ، يلتقى عليه هؤلاء المحبون حين يلتقون فى السجن على إثر القبض عليهم فى الثورة ضد الاحتلال .

وخير من يمثل الواقعية فى القصة المصرية على طريقة بلزاك الأستاذ نجيب محفوظ ، وهو الذى سبق أن قلنا إنه ارتقى بالقصة التاريخية فى أدبنا الروائى المصرى إلى أقصى ماقدر لها من كمال . والأستاذ نجيب محفوظ ذو إنتاج ضخم فى الرواية الواقعية التى تحلل عيوب الطبقة المتوسطة وانهيارها ، وإخفاقها . ولا مجال هنا لسوى التمثيل بثلاثيته : « بين القصرين » و « قصر الشوق » و « السكرية » . والأولى تدور أحداثها فى القاهرة مابين عام ١٩١٧ وعام ١٩١٩ ، فى أسرة برجوازية تمثل نماذج الشخصيات لتلك الفترة فى جوانبها النفسية والاجتماعية ، ثم نرى من خلال الأحداث صور الوعى الفردى فى طبقة مهددة بالانهيار . وفى قصته الثانية من ثلاثيته نرى قطاعا من حياة القاهرة مابين عام ١٩٢٤ و١٩٢٧ فنرى التقاء الحضارتين الغربية والشرقية يصطرعان فى نفس « كمال » كما نرى صوره من صور الصلات بين الطبقة المتوسطة ممثلة فى شخصية كمال وبين الطبقة الأرستقراطية ممثلة فى أسرة آل شداد الممثلين لتيار الحضارة الغربية فى عاداتهم وتقاليدهم . ويبدو أثر الحضارة الغربية العلمى كذلك باصطدامها بالموروث من العقائد والتقاليد فى اعتناق « كمال » لنظرية داروين فى التطور . وفى القصة صورة يقظة الوعى القومى ، وتنتهى القصة بوفاة سعد زغلول . وفى القصة الثالثة من الثلاثية وهى « السكرية » استعراض عام لمظاهر التقدم الحضارى فى مصر ، وللأحداث الكبرى مابين عام ١٩٣٥ وعام ١٩٤٤ من توقيع المعاهدة مع انجلترا ، ثم الحرب العالمية الثانية وصداها فى مصر ثم إنذار ٤ من فبراير ١٩٤٢ والمجال مصور فى صدق وعمق يفسر سلوك الشخصيات ويلقى أضواء قوية على جوانبهم النفسية ، ويقنع بالقيم التى يتصرفون فى ضوئها . وفى هذه الثلاثية يبدو تفاؤل مقتصد وراء التصوير الصادق وهذا التفاؤل الواضح فى الثلاثية يفرق مابينها وبين قصص « زقاق المدق » و « خان الخليلى » و « نهاية وبداية » وهى القصص التى سبقت هذه الثلاثية فى إنتاج المؤلف .

وفى قصص الأستاذ نجيب محفوظ يبدو كذلك تأثره بمنهج غربى آخر ، أصله واقعى طبيعى أيضا ، وهو مايسمى بالقصص النهرية التى تؤرخ لأجيال متعاقبة . وقد

بدأه فى الغرب بلزاك وإميل زولا ، ثم سار عليه جول رومان ونحا نحوهم من الانجليز جالسورثى وبينيت . ولا يعدو أن يكون هذا التأثر فى الإطار والمنهج العام . . ومجال التفضيل فيه يقصر عنه هذا المجال .

وإلى هذه الواقعية الاوروبية ظهرت واقعية نقدية أخرى تلاقى فيها تأثير الآداب الشرقية والغربية معا ، وهذه الواقعية تبدو أكثر تفاؤلا ، وتحرص على إلقاء أضواء واضحة على الجوانب الخيرة فى الإنسان ، وعلى جلاء المخرج من المأزق الانسانى المصور فى الموقف الروائى وفيها يبدو الهدف أوضح وأقرب من القصص الحالكة الطابع على طريقة بلزاك . ولكن الفنان فيها يتغلب على إنسان الدعاية أو الانسان الخلقى . ومع تصويرها للطبقة الوسطى ونقائصها ، تثير كذلك مشكلات الفلاحين أو مشكلات العمال الزراعيين فى القرى وتلتقى هذه القصص مع القصص الواقعية — على طريقة بلزاك وكما تتراءى فى إنتاج نجيب محفوظ مثلا — فى تصوير البؤس الاجتماعى لقطاعات الحياة ، وتبدو وراء كليهما نزعة اشتراكية ، وإن تكن فى نوع القصص الواقعى الثانى أكثر سفورا .

ويصاحب الاتجاه الواقعى النقدى السابق طابع فنى آخر ، هو العناية بالموقف ، دون شخصية البطل فى الرواية . وهذه القصص ذات الموقف سائدة اليوم فى الآداب الغربية ، وبخاصة لدى الوجوديين الذين يعنون بالموقف وصلته بالشخصيات ، وذلك بالنظر إليه وتصويره من جوانب متعددة توحى بالمخرج الرشيد منه ، ومن هذه الروايات ذات المواقف رواية « الأرض » للأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى ، وهى تصور الكفاح الجماعى لطبقة الفلاحين فى سبيل استخلاص أرضهم من المتحكمين الإقطاعيين . وكذلك قصص الأستاذ يوسف إدريس وهو خير من يمثل هذا الاتجاه . ونضرب مثلا لذلك بقصته : « الحرام » . وتدور حول اكتشاف خفير فى ضيعة الخواجة « زغيب » لجثة جنين ملقاة بجانب الطريق الزراعى ، وتثور الشكوك لدى أرباب الأسر كلها فى الضيعة . ومن خلال هذه الشكوك تتبدى جوانب مستورة للحياة فى بيوت سكان الضيعة جميعا ، لا فرق بين كبيرهم وصغيرهم . وفى النهاية تكتشف الجانية الحقيقية ، واسمها عزيزة التى دفعت إلى إثمها بظروف الحياة القاسية وقد قاست فى حملها وفى وضعه وفى التخلص منه ، ثم كفرت عن خطيئتها بموتها . وباكتشافها تعود إلى أهل الضيعة

طمأنينة ظاهرة كتلك التى كانوا يعيشون فيها قبل الحادث ، فيدفع هذا الاطمئنان مسيحة أفندى أن يسمح لابنته أن تزور أم ابراهيم فى بيتها دون أن يدرى أنها ستلتقى هناك باحمد سلطان . ووراء تصوير الموقف تصويرا فنيا محكما تبدو صورة العمال الزراعيين فى بؤسهم ، وعلاقاتهم الكادحة بعضهم ببعض . ويقضى اكتشاف سر المأساة على الحدود الوهمية التى كانت تفصل مابين العمال وأصحاب الأرض ، ليواجهوا معا مأساة موت الضحية الآثمة ، بعد أن توزعتهم الخواطر تجاه الحادثة نفسها عقب العثور على جثة الجنين للفتاة المجهضة .

وقد ظهر الاتجاه الرمزى فى القصة العربية متأخرا عن الاتجاه الرومانتيكى ، ويزاوج الاستاذ توفيق الحكيم بينه وبين الواقعية فى « عودة الروح » ، ويلوح فى صورة ما فى رواية « اللص والكلاب » للاستاذ نجيب محفوظ ويتردد إنتاج الاستاذ يحيى حقى مابين واقعية فى رواياته ، ورمزية فى بعض قصصه القصيرة .

أما الرمزية المحضة على طريقة الغربيين فنادرة فى القصص العربية بعامة فيما أعلم . ويحضرنى مثال لها فى القصة القصيرة التى ألفها الأستاذ بشر فارس بعنوان « رجل » وهى التى صاغها — فيما بعد مسرحية بعنوان « جبهة الغيب » . وفيها أن جماعة من الفلاحين ألفوا حياتهم الرتيبة فى كنف جبل ، ويتحدثون عن نقرة بها عشب ، من أكل منه — وهو ند — ظفر بالحياة الأبدية . والطريق إليها وعر معضل . ويغامر « فدا » بالصعود ، بعد أن غامر اثنان قبله فرجع أحدهما كسيحا والآخر أعمى . وتخيف مغامرته القوم . ولا يعبأ هو بهم ، كما لا يعبأ بما يسمونه : الحب الأرضى ، حين تستعطفه زينة ، لأنه ذو إرادة قاسية لاتعرف الرحمة ولا هذا النوع من الحب الأرضى الذى يدل على رخاوة الطبع . ولديه فى نفس الوقت عاطفة قوية للفتاة « هنا » — ولعلها رمز الحب الروحى الذى يسمو بالإرادة . وحين يصعد « فدا » يعد بأن يلقى حجرا كل يوم يدل على أنه لايزال حيا . ويحقر شأن الناس جميعا حين يكون فى الأعلى ، فيهمل فى إلقاء الحجر ، فتيأس « هنا » وتموت . وفى عودته نجدها قد ماتت . « قتلها الحجر الذى لم يسقط » فيأسى حتى اليأس . ويصعد ثانية ليسقط بدوره وتعلق زينة على موته : « قتل الحبيب الرب المحدث — نفسه ، والذى قتله بشر كامن فى أحشائه . . » ومغزى هذه المسرحية الرمزى أن « فدا » ذو خلق ملحمى ، يضيق بطبائع الناس المشدودة إلى الأرض .

فأشد مايؤلمه ضعف إرادة الناس . ثم إنه لايحب الخلق التقليدى ، وعلى الرغم من أن الشعب لديه طموح إلى الأعلى فإنه تنقصه الإرادة . ولا جدوى من شحذ الارادة بالحب لأنه فى معناه الدارج ميوعة . وعند « فدا » أن كل مغامرة هى فى ذاتها غاية ، مادامت ترمى إلى شحذ الهمة ، وليست العبرة فيها بالنتيجة ولكن بالجهد نفسه . فالجهد فى ذاته غاية لأنه تربية الإرادة ، وهى التى تعوزالشعب . وخلق « فدا » الملحمى نبيل فى ذاته ، ولـكنه مفرط فى القسوة ، فوق طاقة الناس ، يريد به أن يتألم . ومن ثم نبله وإخفاقه ففية قسوة لا تقنع بسوى تقديم النفس ذاتها قربانا ، كفداء غير مشروط ، ربحه فى الفقد والضياع . ومبلغ يؤثر به فى الشعب هو الرغبة فى توليد إرادة لا يخفيها الدوار .

ويهمنا هنا الإشارة إلى تأثر الأستاذ بشر فارس بالرمزية الغربية ، مع مزجها بضرب مطروق من الصوفية فى ازدواج الحب مابين حسىّ وجسمانى . ونضيف إلى ذلك أن المؤلف متأثر تأثرا بعيد المدى بقصة « براند » لإبسن ، وهى التى صاغها ابسن مسرحية فيما بعد بنفس العنوان ، كما فعل الأستاذ بشر فارس فى تحويل قصته : « رجل » إلى مسرحية كذلك . ففى « براند » نفس الخلق ، ونفس المسلك ، ونفس الإخفاق ، مع عبارات تتكرر وتشترك فى قصتى إبسن وبشر فارس ، مع فوارق جوهرية فى الناحية الفنية ، أساسها أن قصة « إبسن » — التى لم يكملها — تنحو منحى الواقعية النفسية ، كمسرحية ، ولها دعامتها الأصلية من الواقع النفسى . وهذا بحث يضيق المقال عن تفصيله ، وقد أوجزنا الحديث عنه فى مكان آخر ، ولنا إليه عودة فى بحث مطول .

بقى أن نشير إلى قصص التحليل النفسى المترددة مابين الواقعية والرومانتيكية والطابع الذاتى . كرواية المازنى « إبراهيم الكاتب » ثم رواية الأستاذ العقاد « سارة » وإلى آخرين من رواد القصة وكبار كتابها كالأستاذ يحي حقى — الذى ينزع إلى الواقعية غالباً ، وإلى الرمزية قليلا — والأستاذ محمود تيمور الذى ينحو منحى واقعية موباسان ، ولا يستطاع تمييز خيوط التأثر لدى مثل هؤلاء إلا بدراسة مقارنة تفصيلية لإنتاج كل منهم ، هذا ، ولم نتعرض للقصة القصيرة إلا فى أضيق الحدود ، لأنها تستحق بحثاً آخر منفردا .

وإلى جانب هذا التأثير العام الممثل فى تيارات ومذاهب ، يوجد تأثير جزئى فى الخواطر والأفكار والصور الجزئية ، مجاله كذلك الدراسات المقارنة التفصيلية .

وقد تبين من هذا التطواف السريع صنوف تأثرنا بالآداب العالمية فى خلق جنسى أدبى جديد اتسع مجاله وتنوع فى أدبنا الحديث . وقد أخذنا من تلك الآداب مااستجاب مع حاجاتنا القومية والفنية وطاقة جمهورنا ، ولهذا مررنا فى مراحل متميزة . فبدأنا تأثرنا بالرومانتيكية فى حين أنها كانت قد ماتت — بوصفها مذهبا — فى الآداب الأوروبية ، منذ مايزيد على قرن — حين افتتحنا طريقنا الأدبى الروائى ، ثم انتقلنا نحو الواقعية والرمزية . على أنا لم نلتزم مذهبا فى إطاره المحدد . فاختلطت الواقعية بسمات رومانتيكية واصطبغت الرمزية أحياناً بالواقعية .

ونؤكد أن هذا التأثر الرشيد لاغنى عنه لنهضة الآداب جميعاً حين تتطلع إلى مكانة عالمية . وهذه السنة هى التى سارت عليها الآداب جميعاً لتنهض ، وقد انتهجها — فى رشد — صفوة كتابنا فى العصر الحديث . وما أبعد الفرق بين التأثر بمعناه فى الدراسات المقارنة ، وبين السرقة أو الاقتباس الرخيص . ولهذا لم نقصد فى حديثنا إلى الكشف عن هذا النوع من النقل والمسخ الذى يمحو الأصالة ولا يستحق به صاحبه أن يعد من زمرة الكتاب . . . . .

الوقوف على الأطـلال
بين الأدبين العـربى والفـارسى

على الرغم من أن القصيدة العربية القديمة لم تقم لها وحدة فنية ، فيما نفهم من معنى الوحدة الفنية الآن ، قد كانت مع ذلك متأثرة فى نظمها بواقع الحياة العربية . فهى عدة أغراض يربط بينها خيط نفسى دقيق يستعيره الشاعر من تجربته فى مجرى عيشته . وغالباً ما كانت تبدأ بالوقوف على الأطلال ، والاستبكاء والبكاء عليها مع وصل ذلك بالنسيب وذكر الوجد والصبابة ، ثم وصف الأبل التى وقف عليها الشاعر حين بكى واستبكى ، ثم وصف الرحلة ، وشكوى النصب والسهر ومكاره المسير ، ليوجب الشاعر على ممدوحه بعد ذلك حق الرجاء والتأميل .

وقد جعل نقاد العرب القدامى من هذه المعانى منهجا يجب أن يسير عليه من يقصد القصيد . يقول « ابن قتيبة » فى مقدمة كتابه : «الشعر والشعراء» بعد أن عدد أغراض القصيدة السابقة :

« فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد » .

وقد سار نقاد العرب القدامى على مارأى « ابن قتيبة » كما اتبعهم كثير من الشعراء إلى عصرنا الحديث ، حتى التحق ذلك النهج فى القصيد بمفهوم عمود الشعر القديم عند أولئك النقاد والشعراء جميعاً . ومن هذه الناحية أثر نظام القصيدة العربى فى الشعر الفارسى بعد الإسلام حين آن لهذا الشعر أن يتأثر بالقصيدة العربية ونظامها .

على أننا لسنا مع أولئك النقاد فى الإشادة بالخيال المصنوع لدى الناظمين الذين كانوا يقفون على الأطلال ويرحلون فى شعرهم دون أن يروا أطلالا أو يرحلوا فى واقع حياتهم ، فنحن مع ذلك لا ننال فى شئ من صدق القصيدة العربية القديمة حين كان الشاعر يرجع إلى مايرى حوله ، ويبعث معالم عيشه فى شعوره ، كما لانقلل من قيمة التأثير العربى فى هذا الجنس الأدبى حين انتقل إلى الآداب الأسلامية غير منكرين ما لأهل تلك الآداب من أصالة فى شعرهم ، بالرغم من تأثرهم به .

ولعل أروع ما فى القصيدة الجاهلية وأصدقه هو الوقوف على الأطلال ، على أن نلحظ تطور مفهومه منذ الجاهلية ، واتساع هذا المفهوم على مر العصور ، وانتقال التأثير فيه إلى الأدب الفارسى .

وفى القصيدة الجاهلية كان الوقوف على الأطلال قسما تابعاً لغيره من الأقسام التى تحتوى عليها تلك القصيدة ، شأنه فى ذلك شأن الغزل . وكان ذلك الوقوف ذا صبغة عاطفية ذاتية ، يعبر فيه الشاعر عن عاطفته النبيلة فى وفائه لحبه ، ويحن لماضيه الماثل فى آثار الحبيب النازح ، ويبعث بوصفه لتلك الآثار الحائلة ذكرى ماض لايزال حيا مشبوباً فى أطواء نفسه . ويعود فى ظلال هذه الذكرى لأيام الصبا الحلوة ، يستريح بها من حاضر عيشه المجهود ، ويهرب لحظة من واقعة المكدود . وفى ذلك تجلت أصالة الشاعر العربى القديم وصدقه ، إذ كان يفتن فى وصف وطن حبه المهجور ويلطف فى بث شكواه من خلال تصويره لأدق معالم ديار الحبيب النازح من أطلال ورسوم . فكان الشعراء يرون بقايا نفوسهم الشيتة فيما ترك أهل الحبيبة من آثار ضئيلة لاتسترعى غير ذوى العواطف الرقيقة الصادقة : من الأثافى السود التى كانوا ينضجون عليها الطعام وحبال دوابهم الراحلة ، والنؤى المحفور يتجمع فيه ماء المطر لحماية بيتهم ، وآثار الجياد ، وملاعب القوم فوق الرمال ، ثم يصفون ما خلف أهلها فيها من الظباء وأطلائها والنعام وحمر الوحش . وكثيرا ما كان الشعراء يشبهون هذه الأطلال بأسطر الصحف ، أو الوشم فى اليد ، وتطيب لعيون هؤلاء الشعراء مرأى هذه الأطلال والرسوم ، لأنها مرآة ذكرياتهم الحبيبة ، فيقفون ، وقد يطيلون الوقوف ، وينثرون عليها دموعهم ، دموع الوفاء والنبل ، لا دموع التخاذل والخور ، ويجدون فى هذا الدمع شفاء من الصبابة ، ووفاء لعهد الصبا وذكرياته . ولكنهم فى هذا الوقوف لا ينزلون عن مطيهم ، بل يواصلون سيرهم فى طريق الحياة الجادة أو يتابعون سيرهم إلى ممدوحهم فى رحلة شاقة . وفى أغلب الحالات كان الشاعر يذكر حبيبته لا زوجته فى أيام صبواته الخالية ، وقد يكون « زهير ابن أبى سلمى » مثالا فريدا حين ذكر زوجته التى طلقها ، وندم ، فأرادها على الرجوع إليه ، فأبت يقول زهير فى معلقته :

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم

بحومانة الدراج فالمتثلم

وَدارٌ لهـا بالرَّقْمتين كـأَنَّهـا

مراجيــع وشـم في نواشرِ معصمِ

بها العِينُ والآرامُ يمشين خِلْفـةً

وأَطلاؤهـا ينهضْنَ من كل مجثمِ

وقفتُ بها من بعد عشرين حِجَّةً

فلأْياً عرفتُ الـدارَ بعد توهـمِ

أثافيَّ سُفْعًا في معـرّسِ مرجلٍ

ونؤيا كجذم الحوضِ لم يتثلَّمِ

فلما عرفتُ الـدارَ قلت لِرَبْعِها

ألا انعمِ صباحا أيها الربع واسلمِ

و « النابغة الذبياني » يكمل الصورة السابقة بذكر رحلته عن تلك الأطلال ، يتسلى بالرحلة عن الهموم ، ويطلب الخلاص في الأسفار ، فيقول :

يادارَ ميَّةَ بالعليـاءِ فالسَّنَـد

أَقْوَتْ وطـال عليها سالفُ الأمد

وقفتُ فيهـا أُصيْلانًا أَسائُلهـا

أَعيتْ جوابًا وما بالربعِ من أحـد

إلا الاوارى لأيـا مـا أُبيّنها

والنؤى كالحوض بالمظلومة الجلد

أضحتَ خـلاءً وأضحى أهلُهـا احتملوا

أخنى عليها الذى أخنى على لُبـد

فَعدِّ عما ترى إذْ لا ارتجاعَ له

وانم القتود على عيرانَة أَجــد

وقد يعرو الشاعر مايشبه الحمى الشديدة تنتابه أمام حطام الذكريات الماثل لناظريه، يقول الشاعر الجاهلى « الأخنس بن شهاب التغلبى » :

ولابنة حطــان بن عــوف منازلُ

كما رقش العنْــوان فى الرِّق كاتبُ

ظللت بهــا أَعْــرَى و أَشعر سخنة

كما اعتاد محمومــا بخيْبر صالبِ

تظلُّ بهــا ربْدُ النعــام كــأَنهــا

إمــاءٌ تزجَى بالعشىِّ حــواطبِ

ويتضاءل الوصف الحسى للأطلال والدمن ، ولكن تتوالى الصور النفسية الصادقة فى شعر الشاعر الأسلامى « ذى الرمة » ، (غيلان بن عقبة العدوى : ٧٧ - ١١٧ هـ) - وفى هذه الصور يبين الطابع الأسلامى ، وتتجلى حرقة الصبابة فى عصر ظهور الغزل العذرى . يقول ذو الرمة :

أَمنزلــتى مى ســلامٌ عليكمــا

هل الأَزمنُ الــلائى مضيْنَ رواجع ؟

وهل يرجعُ التسليم أَو يكشف العمى

ثــلاث الأَثافى والرســوم البلاقع ؟

توهمتُها يومْا ، فقلت لصــاحبى

وليس لهــا إلا الظباءُ الخواضع

وموشَيةٌ سُحْمُ النـواصى ، كأنهـا
مُجلَّلة حُـوٌّ عليهـا البـراقع

قِفِ العيسَ ننظرْ نظرةً فى ديارهـا
فهل ذاك من داءِ الصبابة نـافع ؟

فقال : أما تغْشَى لميَّـة منـزلا
من الأَرض إلاّ قلت هل أَنت رابعُ ؟

وقلَّ إلى أَطـلالِ مـىٍّ تحيةٌ
تُحيِّى بهـا أو أن تُرشَّ المـدامعُ

أَلا أيهـا القلبُ الذى يَرَّحتْ به
منازلُ مـىٍّ والعِرانُ الشـواسعُ

أَفى كل أَطـلالٍ لها منك حنة
كما حنَّ مقرونُ الوظيفْينِ نازعُ ؟

ولا بُرْءَ من مـى وقـد حيل دونها
فما أَنت فيما بين هاتينِ صـانعْ ؟

أَمستوجبٌ أَجـرَ الصَّبور فـكاظم
على الوجدِ أم مُبدى الضميرِ فجازع ؟

لعمرُكَ إنى يوم جَرعـاءَ مُشرِفٌ
لشوقى لمقـاد الجنيبة تـابع

ولا يقتصر « ذو الرمة » على الوقوف على هذه الأطلال كما كان يفعل شعراء الجاهلية ، ولكنه ينزل بها ذات مساء ، ويصف لنا ما يجيش بنفسه من وجد تفيض به

دموع لايجدى فى زجرها حلم ، بين هذه الرسوم التى صارت مجثم الغربان ، فى صور وحركات حسية ذات دلالة نفسية عميقة :

أَمن دمنــة بين القــلاتِ وشــارع
تصابيْتَ حتى ظلَّت العين تدمعُ ؟
أَجل ، عبرة ، كانت ، إذا ماوزِعْتُها
بحلمى أَبَتْ منهــا عواصٍ تسرعُ
تصابيْتَ واهتاجت بها منك حاجةٌ
ولــوعٌ أَبت أَقرانهــا ما تَقطَّعُ
إذا حان منها دون مــىٍّ تعرضٌ
لنــا ، حنَّ قلبٌ بالصبابة مُوزعُ
ولا يرجعُ الوجدُ الزمــانَ الذى مضى
ولا للفتى من دمْنةِ الدار مَجزعُ
عشيَّةَ مالى حيلةٌ ، غيــر أَننى
بلقْطِ الحصى والخطِّ فى الترب مولع
أَخطُّ ، وأَمحو الخطَّ ، ثم أَعيــدُه
بكفى ، والغربانُ فى الدارِ وُقَّــعُ
كــأَنَّ سِناناً فارسيــاً أَصــابنى
على كبدى ، بل لوعةالبين أَوجعُ
أَلا ليت أَيامَ القلات وشارع
رَجَعْنَ لنا ثم انقضى العيشُ أَجمعُ

وظل الطابع العام هو الحنين إلى هذه الأطلال ، والحنين إلى الماضى من خلالها ، واستطابة منظرها فى مرأى العين . وشذ من ضاق بهذه الأطلال من المتأخرين ، وثار عليها صماء لاترد له جوابا ، على نحو ما يقول « المتنبى » :

ملث القطْرِ أعطشهُا ربوعا [1]

وإلًا فاسْقِها السُمَّ النقيعا

وأَسألُها عن المُتديّرِيها

فلا تدرى ، ولا تذرى دموعا ؟

وحين عمت الحضارة العربية ، واستقر العرب فى الممالك الأخرى فاتحين ، رأوا أيام الحضارات الأخرى التى درست . فوقفوا على الآثار فى قصائدهم العربية .

وعندنا أن الوقوف على الآثار قد تطور عن الوقوف على الأطلال . فما الآثار سوى أطلال فى عهد حضارة وعمران . وفيهما كليهما طابع عاطفى ، يشيد فيه الشاعر بمجد غابر وعز داثر ، ويأسى لماض خالد ، ويهرب من حاضره ليفئ فى ظلال الماضى ، يتغنى به وفاء ويحن إليه ، فكلاهما استراحة إلى الماضى من الحاضر المجهود . على الرغم ما بين الوقوفين مع ذلك من فروق : ففى الوقوف على الآثار تصوير لمشاعر أكثر صلة بالجماعة منها بالفرد ، لأن موضوعها التغنى بماض وطنى أو قومى . ومجال هذا التصوير أغنى وأخلد ، فهو يتطلب وقوفاً أطول من الوقوف العابر على رسوم الخيام . ولذا أستقلت به القصائد دون الوقوف على الأطلال . ويصور الشاعر فى وقوفه على الآثار روعة الإعجاب ، أو يزجى درسا فى العظة والاعتبار . ويستتبع وصف الآثار الاشادة بحضارة أهلها ، إما لأنهم من بنى الوطن أو أبناء القومية ، وإما لما بينهم وبين قوم الشاعر من صلات .

وكانت الآثار التى استرعت أنظار شعراء العرب آثاراً فارسية . وما أكثر من وقفوا عليها من الشعراء ، سواء كانوا أصلا من الفرس ولكنهم نظموا خواطرهم شعرا عربياً ، أم كانوا من العرب الذين استنطقوا تلك الآثار ، واستخرجوا منها آيات العبرة ويطول بنا القول لو تتبعنا إنتاجهم . وخير من نمثل به للشعراء الذين وقفوا على تلك الآثار فى القديم هو « البحترى » فى وقوفه على إيوان كسرى بالمدائن ، فى سينيته

الشهيرة . ونعد قصيدته أساساً لتطور الوقوف على الأطلال إلى وقوف على آثار لدى من حذاحذوه من شعراء العرب والفرس . . وفيها يصف نفوره من الناس حتى الأقارب وضيقه بالدهر وأحداثه ، ثم يريد أن يهرب من حاضره بزيارة الايوان والتسلى به :

حضَرت رَحْلِيَ الهموم فـوجَّهـ
ـتُ إلى أبيضِ المدائِن عَنْسى

أتسلّى عـن الحظوظ وآسَى
لمحلٍّ من آل ساسـان درسِ

أذكرتنيهمُ الخطـوبُ التـوالى
ولقـد تُذكر الخطـوب وتُنْسى

ثم يصف الإيوان وصفاً رائعاً ، مقارنا فى وصفه بين ذلك الأثر الجليل فى وقوفه عليه ، وبين أطلال العرب فى وقوف سواه عليها . ويؤيد هذا ماذهبنا إليه من أن الوقوف على الآثار ليس سوى امتداد للوقوف على الأطلال . يقول « البحترى » :

حِلَلٌ لـم تـكُنْ كأطـلال سُعدى
فى قفـارٍ من البسـابسِ مُلْسِ

ومسـاعٍ ، لولا المُحاباة منّى
لم تُطقهـا مَسْعـاةُ عَنْسٍ وعَبْسِ

ثم يصف مشاعره ، يبررها بكائه على عجائب تلك الربوع التى ليست آثار العرب ولكنها آثار أصدقاء العرب لعصره ، ويذكر أنها مجال عزاء لمن ينشد العزاء :

عمرت للسرور دَهّـراً ، فصـارت
للتعزّى ربـاعُهم والتأسّـى

فلَهـا أن أُعينهـا بدمـوع
مُوقفات على الصَبَابـة حُبْسِ

ذاك عنْدى ، وليست الـدارُ دارى

باقتراب منها ، ولا الجنسُ جنسى

غير نُعْمَى لأهلهـا عنْدَ أهـلى

غَرَسُـوا من ذكاءهـا خيْرَ غَرْسِ

ونشير هنا إشارة عابرة إلى تأثر « شوقى » بالبحترى ، فى سينيته الأندلسية ، وفيها يتبع « شوقى » النهج التقليدى ، وهو نهج يساير فيه « البحترى » فى خطوطه العامة . فيبدؤها بوصف حالته النفسية ، وضيقه فى منفاه بمن نفوه عن وطنه من الأنجليز وأتباعهم ويصف بعض مناظر مصر ، ثم يغيب عن حاضره فى حلم تاريخى يقف فيه على آثار العرب فى الأندلس ، محاكياً « البحترى » فى وقفته ، يقول « شوقى » :

وعظَ البحترىَّ إيـوانُ كسـرى

وشفَتْنى القصورُ من عَبْدِ شمْسِ

ولا يجد « شوقى » على أهل الأندلس لانتزاعهم السلطان من العرب ، بل يشكر للأندلسيين صنيعهم معه ، ويحمل التبعة كلها الأسلاف الذين :

ركبوا بالبحار نَعْشًـا وكانت

تحت آبائهـم هى العرش أمْسِ

رُبَّ بـان لهـادم وجَمُـوعٍ

لمشُتٍّ ومُحسنٍ لمَخَـس

ثم يوجز قصده من التأسى والاعتبار بالماضى :

وإذا فاتـكَ التفـاتٌ إلى المـا

ضى ، فقد غاب عَنْكَ وَجْهُ التأسى

ويلتحق بالوقوف على الأطلال كذلك الوقوف على آثار البلاد بعد تخريبها فى الحروب ، ونضرب مثلا لذلك « بالحريرى » ، يبكى بلسان بطله فى مقاماته : « أنى

زيد السروجى » على بلدته « سروج » التى خربها الصليبيون عام ٤٩٤ ﻫ (١١٠٠ م) وتلك واقعية حقيقية يعبر عنها « الحريرى » فى قطعة شعر ، فى المقامة الثلاثين من مقاماته وأسلوبه فيها موجز قوى ، يترك فيه « الحريرى » عادته من التلاعب بالألفاظ ، مما يوحى بأنه صادق مستوحِ قلبه وعواطفه الوطنية المتقدة ، ومما يقوله :

مسقط الرأس سروجُ وبها كنت أموجُ
حبذا نفحةُ رياها ومرآها البهيجُ
وأزاهير رُباها حين تنجاب الثلوجُ
من رآها قال مرسى جنة الدنيا سُروجَ
ولمن ينزاح عنها زفراتٌ ونشيجُ
مثل ما لاقيت مذ زحزحنى عنها العلوجُ
عَبْرةٌ تهمى وشَجْوٌ كلما قرَّ يهيجُ
وهموم كل يوم خطبها خطب مريجُ
ومساع فى الترجى قاصرات الخطو هوجُ
ليت يومى حُمَّ لما حُمَّ لى منها الخروجُ

هذا موجز مفهوم هذا الجنس الأدبى وتطوره ، وقوف على الأطلال نبلاً ووفاءً للعاطفة الذاتية ، إلى وقوف على الآثار مرآة لشعور إنسانى أو قومى ، والتماسا للعبرة والعظة ثم إلى وقوف على آثار البلاد للتعبير عن أحاسيس وطنية .

وقد أثر الأدب العربى فى الأدب الفارسى فيما يخص أنواع هذا الوقوف التى أوجزنا القول فيها .

أما الوقوف على الأطلال فقد انتقل إلى الأدب الفارسى حين تأصلت فيه القصيدة على نحو ما عرفتها العربية . فحين انتقلت إليه القصيدة بنظامها ووزنها ، وصورها ،

وهدفها من المدح ، احتفظت إلى جانب ذلك بالوقوف على الأطلال موصولا بالغزل ، محاكاة لشعراء العربية وقد شاع هذا اللون من القصائد الفارسية منذ الشاعر الفارسي « أبي النجم أحمد » المشهور « بمنوجهري » نسبة إلى ممدوحه الأول الأمير الزياري : « منوجهر » ثم مدح هذا الشاعر بعد ذلك « محمود الغزنوي » وابنه « مسعودا » . وقد عاش هذا الشاعر في أواخر القرن العاشر والنصف الأول من القرن الحادي عشر الميلادي وتوفي عام ٤٣٢ ﻫ (١٠٤٠ م) . وعلى الرغم من خياله المصنوع في الوقوف على الأطلال وقوفا يشف عن ثقافته العربية ، فإن له من ذلك أصالة في إضفاء طابع فارسي على صوره ، وفي إشراق ديباجته ، وفي حسن تخلصه من الوقوف على الأطلال والغزل إلى المدح . وقد اخترنا له قصيدة تتجلى فيها أصالته وتأثره معا . وفيها يقف « منوجهري » على طلل حبيبته زين الحسان ، وقد رحلت فأظلمت الدنيا في عينه ، فهو ينظر إلى العالم نظرة المتشائم ويصفه من خلال تلك النظرة . ويسلي الهم عنها بالرحيل على نجيب من الأبل ، على الطريقة العربية . ولكنه في رحلته سرعان ما يلمح ركبا ضربوا خيامهم دونه . ومن هذه الخيام يخرج جمع من الحسان . وإذا هو أمام محبوبته فيهن . فتدعوه لأن يستضيفهن ، فينحر لهن مطيته ، على نحو ما وصف « امرؤ القيس » في معلقته ، وعقب ذلك يصحب حبيبته في هودجها فيخال نفسه وقد اعتلى الثريا والسماكين مركباً ، يتأمل في عالم اللطائف . وينظر من عالمه هذا إلى أوصاف ممدوحه . ونترجم هذا الجزء من قصيدته التي اخترناها شاهدا على هذا التأثر العربي في نواحيه المختلفة :

« سلام على دار زين الكواعب ، المعبودات حسنا ذات العيون الدعج وذوائب العنبر ، وعلى رسوم الطلل والديار الدوارس ، كأنها توقيع صاحب الحكم على صدر منشور ، قد تساقط ورق النسرين على مكان زهر السنبل ، كأنه سطور كاتب على وجه قرطاس ، وسقط غصن الياسمين في أرض البساتين ، كعنقاء ذهبية الجناح والمخالب ، وفي مقام الغواني قامت النوائح ، وبساط العنادل وطئته العناكب خميلة الياسمين صارت ديار السلاحف ، والمرج أصبح وجار الثعالب ، حينما رأيت مسير الفلك على هذا النهج ، انطلقت على نجيب من الأبل من مقام المصائب . الليل حالك ، والريح غضوب في الفدفد ، فيه تأتي إلى صياح الغيلان من كل جانب وقد ضرب نجم الزهرة خيمته في المشارق ، وأخذ زحل طريقه نحو المغارب . والثريا كالمرجان الصافي على التاج ،

ونجم الزبانى كأنه فى دير قنديل راهب ، وقد صار العالم فى لون صبغ الزنجفر على أثر غروب الشمس ، وغروب السماك والثريا وسهيل والسها .

ولكن سرعان ماقرب طلوع ملكة المشرق تضرب سرادقها على الجبل ، وظهرت الشعرى فى وقت الصبح الكاذب.

وكان الليل مظلما حالك الظلمة مثل البئر الذى وقع فيه البطل « بنزن » ، على حين النجوم الثواقب مثل وجه حبيبته « منيزة » .

وشبيه قصف الرعد من سحاب الربيع يتساقط على الطريق كأن غطيط الأبل من الركائب وفى كل الطرق والمتاهات أشواك شجر أم غيلان ، وعقبان الوادى كثيرة مثل العقارب ، فى ذلك الوقت وقعت عينى على القوافل ، وعيناى غارقة فى الدمع والدمع ساكب ورأيت فى العراء خياماً مضروبة ، مضيئة كأنها فى الدير مصباح ثاقب

ومن خيمة منها خرجت فاتنات المحيا ، يخطرن مثل طاووس حول المشارب الشفة ياقوت ضاحك والغدائر الملوية فاحمة ،

والخد الجميل متألق ، ورأس الذوائب فى الهواء لاعب .

معنبرات الذوائب ، معقدات العقائص ، مسلسلات الغدائر ، ترائبها كالسجنجل هن جميعاً من قسوة القلب ذوات قلوب سود ، ولكنهن ذوات خدود إلهية ، فهن بدائع الحسن ، أجسامهن أعجوبة العجائب .

ومعبودتى بين الحسان تتبختر ، مثل حورية الجنة وسط الكواعب

أصفى من الأرواح فى اللطائف ، وأضوأ من الشمس فى الكواعب

قالت لى : تريد ضيفاً لم يدعه أحد ، وجهه القمر ، مقوس الحواجب ؟

إذا أردت أن تضيفنا مما عندك ، فلن تجد من هن خير منا من أنيس ومصاحب .

وحينما كشف ياقوت شفاهها عن اللآلئ ، صدرت عبارات الترحيب من كل راكب فألقيت رحلى وزمام ناقتى ، وألهمت بالنحر والنحر واجب ،

وحين صارت مطيتى فدى لمعبودى الذى سرق قلبى ،

قال لى من سلب فؤادى : طال المعاتب .

وبعد أن كنت فى الصحراء أصبحت فى هودجها ، وقد صرت حقا سعيد العواقب

وبعد أن كان مركبى نجيب الأبل ، أصبح السماك والثريا لى مركبا من الركائب

فنظرت فى عالم اللطائف إلى حظ موئلنا ، من هو مثل فريدون فى المرتبة »

ثم كان الوقوف على الآثار فى الأدب الفارسى امتدادا للوقوف على الأطلال وسار فى موضوعه وهدفه على نحو ما سار عليه فى الشعر العربى .

وعلى قصر المدائن الذى سبق أن وقف عليه « البحترى » ، وقف الشاعر الفارسى « أفضل الدين بديل بن على » المشهور « بخاقانى » ، نسبة إلى ممدوحه « الخاقان منوجهر » أمير شروان . وقد ولد هذا الشاعر عام ٥٢٠ ﻫ وتوفى عام ٥٩٥ ﻫ (١١٠٦ — ١٢٠٠ م) وفى رجوعه ذات مرة من الحج مر ببغداد ، فوقف على أطلال قصر المدائن . وعلى الرغم من أنه أشاد بمكة وأهلها فى أشعاره ، وعلى الرغم من روحه الإسلامية ، ومدحه للرسول ، فإنه يعبر عن روحه الفارسية ، وحسراته على انهيار مجد إيران القديم ، حين وقف على الايوان بالمدائن . وفى قصيدته هذه يتلاعب كعادته بالألفاظ ، مما يجعل ترجمة القصيدة كاملة إلى العربية متعذرا و يفقدها كثيرا من رونقها ولذا نقتصر على ترجمة ما يحتفظ بكثير من رونقه منها فى الترجمة ، يقول « خاقانى » فى تلك القصيدة :

« ألا أيها القلب المعتبر ، انظر بعين بصيرتك ، ألا فاتخذ إيوان المدائن مرآة عبرة . على شط دجلة قف مرة بالمدائن ، ومن العين أسكب دجلة أخرى على أرض المدائن نهر دجلة نفسه يبكى بكاء ، حتى لتحسب معه أن مائة دجلة من الدم تنساب ، ومن حرارة دم دموعه تقطر النار من الأهداب

انظر كبد دجلة محترقاً بنار الحسرة ، هل سمعت عن ماء تحرقه النار ؟ . .

فحين تقطعت سلسلة الإيوان فى المدائن ،

أصبح دجلة فى سلسلة القيد ، وصار مثل السلسلة فى تلوى أمواجه .

وصح ، من حين لحين ، بلسان الدمع ، على الايوان

فربما تسمع ، بأذن القلب ، جوابا من الايوان

ستسدى إليك شرفة القصر كله نصيحة جديدة كل الجدة فاستمع إلى النصيحة من أعماق قلبك .

سيقول لك الايوان : « أنت من تراب ، ونحن من ترابك ، الآن سر علينا خطوتين ثلاثا ، وكذلك انثر علينا دمعتين ثلاثا .

حقا فى رأسنا ألم من نوم البوم ، من العين انثر الدمع دما تقف آلام الرأس .

نعم ، أى عجبٍ يعروك أن فى مروج العالم ، يأتى البوم بعد البلبل ، ويعقب النوح الألحان ؟

نحن كنا بلاط العدل ، ثم عرانا جور الدهر

أى خذلان يتعرض له ، إذن ، قصر الظالمين ؟

تقول : قد انقلب رأسا على عقب الايوان شبيه الفلك ،

هو حكم الفلك الدائر ، أو حكم الفلك القلب .

ومن عيني التي تبكي ، تضحك أنت قائلا : م تبكي هذه العين ؟

ولكن يضحك الناس من العين التي لاتبكي فى هذا المكان .

هذا هو القصر الذى كان فيه ملك بابل خادما وشاه تركستان غلاما

هذا هو الايوان الذى كان يحمل هيبته على أسد الفلك (= الشمس)

حملة الأسد المصور على زينات ستائره

هذا هو القصر الذى كان تراب بابه منقوشا من خدود الرجال ، وجدرانه مليئة بالنقوش تأمل ، ذلك هو العهد ، وأنظر بعين الفكر فى سلسلة القصر وفى جلال الميدان .

هنا الأرض سكرى ، لأنها شربت — بدلا من الخمر — فى جمجمة هرمز ، دم قلب أنو شروان .

كم من النصائح كانت واضحة على تاج رأسه ، والآن مئات النصائح خبيئة فى داخل جمجمته .

أبهة كسرى ، والثمر الذهبى على موائده ، والبساط الذهبى ،

ذهبت كلها مع الريح ، وصارت فى التراب ، وصارت تراباً

كان برويز فى كل مأدبة يحضر بساطاً ذهبياً

ويصنع من بساط الذهب خواناً ذهبياً فيه صورة البستان

ستقول : أين ذهب هؤلاء ، حاملو التيجان ؟

هم أحشاء الأرض حبلى أبدا .

أى خاقانى ، من هذا الايوان أنشد العبرة ،

حتى ينشد العبرة من بابك ، فيما بعد ، الخاقان .

إذا كان زاد طريق مكة تحفة كل مدينة ،

فاحمل أنت زاد المدائن إلى « شروان » .

يحمل كل امرئ من مكة مسبحة من أثر حمزة .

إذن احمل أنت من المدائن مسبحة من أثر سلمان . (= سلمان الفارسى)

أما نوع الوقوف على البلاد التى مسها الضر إثر الغزوات وصنوف الأعتداء ، فقد أثر مثال « الحريرى » فى مقاماته — على نحو ماسبق أن قلنا — فى الكاتب الفارسى « حميد الدين البلخى » ، (المتوفى عام ٥٥٩ هـ ١١٦٦ — ١١٦٧ م) ، إذا أنه حاكى « الحرير ، «فى مقاماته الفارسية التى بدأ فى تاليفها حوالى عام ٥٥٢ هـ — (١١٥٩م) . ففى المقامة العشرين منها ، يقف « البلخى » ، نثراً ، على أطلال مدينة « بلخ » ، ويطلق العنان لأشجانه ، ويبكى على خرائبها ، وينثر دموعه على من فقدهم فيها من أصدقاء ومواطنين ، على لسان صديق من أصدقائه يزور المدينة بعد أن اغترب عامين بعيداً عنها . وفى الحقيقة ، على الرغم من تأثر « البلخى » « بالحريرى » فى مقاماته العربية الثلاثين التى سبق أن ذكرناها ، يستوحى « البلخى » أيضاً واقعة تاريخية ، هى واقعة غزو الغزو لتلك المدينة وتخريبها عام ٥٤٨ هـ .

ومن أشهر القصائد الفارسية فى الوقوف على البلاد إثر الخطوب القاسية ، قصيدة الشاعر الفارسى « سعدى الشيرازى » التى فيها وقف على « بغداد » عقب سقوط الخلافة العباسية ، وحول هذا الحادث الخطير وأمثاله تتجلى المشاعر الإنسانية الدينية ، وقد أضفى « سعدى » على وقوفه فى تلك القصيدة طابعاً صوفياً يتلاءم وطريقته الخلقية التعليمية فى تصوفه . ونترجم هنا بعض أبيات هذه القصيدة من قصائده الفارسية فى كلياته :

« حق للسماء أن تمطر الأرض دماً ، على زوال الخليفة المستعصم أمير المؤمنين

أى محمد . . إذا كنت ستقوم من الثرى يوم القيامة ،

فارفع رأسك الآن ، وانظر هذه القيامة بين الخلق .

من نساء الحريم العزيزات قد فاض دم النحر الحبيب فوق العتبة ،

وقد فاض منا موج دم القلب من أكمام الثياب .

حذار من دوران العالم وتقلب الزمن ،

فلم يدر فى خيال إنسان أن تنقلب هكذا الأمور .

ارفع رأسك أنت يا من رأى شوكة البيت الحرام ،

حيث كانت رءوس قياصرة الروم فى التراب ، ورأس قيصر الصين فى الأرض .

أريقت دماء أولاد « العباس » المصطفى كذلك على هذه التربة ،

حيث كان السلاطين يضعون الجبين .

أواه أن تقع ذبابة على دم هؤلاء الأطهار ،

فليصر إذن فى فمها العسل علقما حتى القيامة .

لا ينبغى — بعد — أن يؤمل امرؤ الراحة فى الدنيا ،

يبقى القار فى الخاتم حين ينزع منه الفص

دجلة منذ الآن ماؤه دم ، إذا انطلق فى مجراه ،

جعل أرض نخيل البطحاء عجيناً من الدم

يقطب البحر وجهه من هذا الحديث الأليم ،

يستطاع تبين ذلك على وجهه فى الأمواج تتلوى

لكن من جانب الإسلام وعن طريق الرحمة ،

يحترق قلب المحبين من فراق الأحباء .

على أنه لا يليق النواحى على دم الشهداء ،

ذلك أن أقل سعادة لهم هو الخلد فى عليين

انتظر حتى الغد ، يوم القيامة ،

فيه يقوم الدفين فى أدران جراحه

على الأرض كان تراب أقدامهم كحل العيون ،

وفى يوم المحشر سيكون دمهم صبغة خدود الحور العين ، فى لون الورد .

أى بأس إذا تمرغ الجسم الجريح فى التراب والدم ؟ فالروح الطاهرة فى جوار لطف رب العالمين .

لا ينبغى الاعتماد على الدنيا وركون القلب إليها ،

فالسماء تمنح الحب أحياناً ، أيها الأخ ، وأحياناً العداء .

الفلك الدوار مع الأرض شبيه بشقى الرحا ،

بينهما يرد الليل والنهار قلوب الرجال طحناً .

لا تجدى مع الأجل قوة ساعد شجاعتك ،

حين يحم القضاء لا تبقى قوة الرأى الرزين

سيف الهند لا يخرج يوم الهيجاء من الغمد ،
إذا ترصد للرجل الشجاع كالأسد الموت فى كمين
لا فائدة فى الحنكة حيث يدبر الجد ،
ما جدوى القيام بحملة ممن انقلب سرجه ؟
الرخم فى إثر جيفة الدنيا تقيم الحرب ،
أيها الأخ إذا كنت عاقلا فاجلس كالعقاب دون الجيفة .
أية قيمة للدنيا ؟ إنما حاجتنا من الله ،
أن يحفظ علينا ملك الإيمان واليقين » .

وفيما ذكرنا من معان وأثبتنا من صلات ، رأينا كيف كانت الأطلال والخربات مرادا للخواطر ، ومبعث انطلاق للمشاعر ، ومجالا حيوياً خصباً للفن والفكر ، فيه يستلهم الشعراء والكتاب آيات الحياة من مواطن الموت ، وأمارات البقاء من سمات الفناء ، تلتقى عندها أفكارهم ، مهما توزعتهم العصور ، وفرق بينهم اللسان . وفى هذا الإلتقاء تتجلى وحدة فكرية وإنسانية وفنية ، تشف مع ذلك عن أثر ثقافة عربية فسيحة ، ضمت تحت لوائها صفوة المفكرين من أبناء الأمم الإسلامية وأبناء الثقافة العربية فى وقت معاً .

فن الصورة الأخلاقية بين تيوفراست ولابروير والجاحظ

ما أبعد الفرق بين الصورة الشعرية أو الأدبية بوصفها نتاج الخيال الخلاق ، وبين صور الشخصيات الخلقية . . فالصورة فى معناها الأول مرادفة للكلمة Image فى الإنجليزية والفرنسية ، ولها معايير وفلسفة خاصة ، مرتبطة بالخيال ومعانيه فى المذاهب الأدبية والفلسفية ، وقد شرحنا معانيها وأهمية الاعتداد بها ، وبخاصة فى الشعر ، فى مكان آخر ، ولا نقصد إلى التعرض لشئ منه الآن . أما الصورة الأخلاقية فهى ما يطلق عليه فى اللغتين الإنجليزية والفرنسية : Portrait كما يطلق على كاتبها Portraitiste

ولها قواعد فنية خاصة بها . . وفن الصورة فى معناها الأخير أوثق فى صلاته بأدبنا القديم ، وقد قامت فيه الصورة بدور يشبه كثيراً نظيره فى الأدب الموضوعى لدى كتاب الآداب الأخرى حين يتعرضون لتحليل شخصياتهم فى مسرحية أو قصة ، مع فوارق أخرى كثيرة ، تتضح بشرح ما يقصد بالصورة الخلقية على وجه الدقة : فهى وصف للأخلاق والعادات ، وبخاصة النقائص والعيوب الذاتية ، وأثرها فى المجتمع من خلال تصوير صاحبها فى بعده الجسمى ، وحركاته ، وأقواله ، على أن يكون كل التفاصيل الدقيقة الخارجية معبرة عن دخيلة النفس ، وبواعث أفعالها ، ويتطلب هذا التصوير مقدرة فنية نادرة ، بحيث تكون السمات والحركات الخارجية مرآة واضحة لأطواء النفس ، وحتى تتضح المدلولات الخفية المستعصية لأمور الحياة العادية اليومية التى تتكرر كل يوم دون أن يفطن أكثر الناس لدلالاتها ويتألف من مجموع الخصائص والسمات وحدة تبين عن نمط حى من الناس ، محدد كل التحديد ، لا يشتبه بغيره . .

ففى المجتمع — مثلا — أنماط كثيرة من المتملقين : فمنهم الحريص المجامل ، والمتملق الوصولى ، والمنافق طلباً لإعجاب كثير من الناس به دون حرص على منفعة خاصة ، والمدارى المتستر على طويته نشداناً للسلامة . . ولابد أن يتوافر للكاتب فى هذا الجنس الأدبى قوة بصيرة نادرة فى تفهم الناس كى يتتبع دقائق من يخالطهم ويراهم فى المجتمع ، ليكشف فى أعمالهم ومظاهرهم عن الغرور والضعف ، وبواعث السخرية وما إليها من ذرائع يتسترون بها ليلعبوا دورهم الاجتماعى فى الحياة ، فيكشف هذا القناع الكثيف عن بواطنهم .

والصورة الخلقية تختلف عن تصوير الشخصيات فى القصص والمسرحيات فى أنها لا تعتمد على الإقناع من مجرى حدث تتصارع فيه الشخصية مع شخصيات أخرى ، بل تعتمد على دقائق الواقع ومدلولاته المباشرة ، فى شكل لوحة تستدل من معالمها الخارجية على جوانبها النفسية ، وفى واقعية نفسية وتصويرية تمت بصلة إلى التحليل العلمى للعواطف والانفعالات والميول المتوفقة ، بحيث يشف ما نراه عما لا نراه من الأطواء ، فى أناس قاصرين ، أو مقصرين خادعين أو مخدوعين . . ومن خلال هذا التصوير لآفات المجتمع وأفراده ، تبين — ضرورة — معان إنسانية عامة ذاتية واجتماعية .

وأقدم من برع فى هذه الصورة الخلقية هو الكاتب اليونانى : تيوفراست المتوفى حوالى عام ٢٨٥ ق . م . فى كتابه « صور أخلاقية » ، وقد وصل هذا الكتاب إلينا مشوهاً ، محرفاً ، ناقصاً فى أصله ، ومضافاً إليه من سوى المؤلف . ولكنه يمثل أقدم إنتاج فى هذا الجنس الأدبى .

وقد تأثر هذا الكاتب بأرسطو ، فى كتابى : (أخلاق نيقوماكوس) و (أخلاق بوديموس) ، لا يدخل فى نطاق بحثنا تحقيق ما يثار حول هذين الكتابين ، من أنهما حقيقة لأرسطو ، أو معزوان إليه . . ويوافق تيوفراست أرسطو فى صلة الأخلاق بالسياسة والمجتمع ، إذ أن الإنسان مدنى ، وهذا يرادف تعبيرنا بأن الإنسان خلقى . . ولم يقصد تيوفراست دراسة الأخلاق ، وتعميق المعرفة بها ، ولكنه أراد إصلاح الخلق بتصوير مظاهر النقائص ، فأهدى أمته مرآة يرى فيها الناس أنفسهم ، ليتعرفوا سواهم ، وليصلحوا من أنفسهم ما استطاعوا ، وقد ألفه فى سن التاسعة والتسعين ، متوجهاً فى مقدمة الكتاب إلى صديقه بوليكليس . . ولن نستطيع هنا سوى ذكر فقرات من صورة خلقية للمؤلف ، موضوعها : المستغل المتبجح ، وهو موضوع يمت بصلة لما سنذكر من صور أخلاقية للابروير والجاحظ ، يقول تيوفراست :

(. . إليكم أى نوع من الرجال المستغل المتبجح : يقدم لضيوفه مالا يكفيهم من قطع الخبز . . ويقترض المال من غريب نزل عنده . . وحين يكلف بتوزيع اللحم ، يزعم أن للموزع حق الحصول على ضعف نصيب غيره ، ويتقاضاه حالا . . وإذا استقبل على مائدته أعضاء جمعية اشترك فيها ، مستضيفاً إياهم على نفقة الجمعية ، يطالب ، أثناء الخدمة على المائدة ، بنصيب من اللحم لمن عنده من العبيد ، وإذا بقى

على المائدة بعض رءوس اللفت وقد أكلت أنصافها ، كتب بها قائمة ، خوف أن يظفر بها من قاموا بالخدمة . . وعندما يسافر مع أصحابه يستخدم عبيدهم ويؤجر عبده فى خارج المنزل ، دون أن يدفع من أجل ذلك لرفقته الأجر الذى تقاضاه . . وفى وليمة مساهمة — يدفع كل فرد نصيبه فى تكاليفها — فى بيته ، يكتب فى قائمة الحساب أقل الأشياء التى زودها على حسابه ، من خشب وعدس ، وخل ، وزيت المصباح . . وإذا تزوج أحد أصدقائه ، أو زوج ابنته ، غاب بعض الوقت قبل العرس ، ليعفى نفسه من الهدية المألوفة . . ويستعير من أصدقائه تلك الأشياء التى لا يجرؤ أحد على طلبها والتى يؤذى سواه حتى أن يستردها ممن أخذها) .

وهكذا يسير تيوفراست فى صوره الأخلاقية الأخرى : المداجى المتكلف : والمتملق ، والثرثار ، والجلف ، والمتبسط الثقيل ، والمتحذلق ، والمتسقط للأخبار فى شماتة ، والحقير ، ومن لا وازع له ، والوقح ، والثقيل المتطفل ، والعجول ، والأحمق ، والحجرى القلب ، والمتطير ، وسيئ الظن ، والحذر عن سوء نية ، والنفور ، و الغضب ، والشحيح ، والجحاف ، والمتكبر ، والجبان ، والمتسلط الطموع ، والشيخ الحريص على التعلق بما ليس من شأنه — كأن يتعلم من ابنه فى الجندية الحركات العسكرية ، أو يتصابى متطفلا على الغانيات — والنمام ، وصديق السفلة ، ثم المستغل المتبجح) . .

وواضح أنها جميعاً شخصيات على خلق معيب . وقد سلك تيوفراست فى تصورها تعداد مظاهرها الخارجية ، فى عاداتها وملبسها ، ومأكلها ، وتفاصيل صلاتها الاجتماعية . . وقد ظل فى ملحوظاته تجريدياً ، يجمع كل ما يتصل بالنمط البشرى الذى يصوره ، دون تعيين اسم ، أو تحديد شخص ، وفى موضوعية مطلقة ، والأنماط البشرية التى جمع سماتها كلها من أراذل الناس ، فهى تصلح شخصيات للملهاة المسرحية . . وقد لحظ مؤرخو الآداب أنه أثر من هذه الناحية فى الشاعر اليونانى ميناندر ، المتوفى حوالى عام ٢٩٠ ق . م . فى شخصيات ملاهيه المسرحية التى لم تصل إلينا ، ولكن لاشك أنها قد أثرت فى ملاهى بلوتوس ، وتيرنس الرومانيين ، فقد حاكاها هذان الكاتبان عن قرب ، دون أصالة كبيرة . . وبهما تأثر قطعاً شاعر الملاهى المسرحية الفرنسى : موليير ، وقد تأثر به لاوبروير ، أشهر من برز فى هذه الناحية فى الآداب . .

على أن (لابروير) قد تأثر تأثراً مباشراً بتيوفراست ، وكان أول من ترجمه إلى اللغات الأوربية ، وإن كانت ترجمته تعوزها الدقة التي نتطلبها الآن في الترجمة . وبجانب ذلك راجت الصور الأخلاقية في النوادى الأدبية في فرنسا رواجاً لم تعهده الآداب من قبل . وزيد فيها ، وتعمق الكتاب في معناها ، وافتنوا في إنتاجها ، وصوروا بها بعض الأشخاص الذين يخالطونهم ويلحظونهم في المجتمع . فزادت الصور حيوية وواقعية ، وتبعها تصوير المزاج الحاد للكاتب تجاه الشخصية الواقعية التي يحدد معالمها ، متبعاً الأسس العامة التي أوجزنا القول فيها في صدر الحديث ، وزاد عليها أنه لم يكن محايداً كل الحيدة تجاهها كما كان تيوفراست . وقد أفرطت نوادى باريس الأدبية في القرن السابع عشر في الإعجاب بفن الصورة الخلقية ، حتى أصبح ذلك مثار سخرية ممن نقدوا هذا الإتجاه ، وبخاصة لدى المتحذلقين من رواد تلك النوادى ، وهم من كانوا يدعون : Les Préciens ويشير « موليير » إلى احتفال نوادى عصره بهذا الجنس الأدبى في مسرحيته النثرية : المتحذلقات الهزأة «Les Précieuses Ridicules» في المنظر الحادى عشر ، حيث يدور الحوار بين الفتاة : مادلون ، والخادم ماسكاريل المتنكر في زى ماركيز :

« مادلون : أعترف لك أنى مولعة إلى حد الجنون بفن الصور الأخلاقية ، ولا أدرى أطيب منها في دغدغة مشاعر النساء .

ماسكاريل : فن الصور الأخلاقية صعب ، يتطلب فكراً عميقاً ، وسترين منها على طريقتى ما لن تكرهين » .

وفى مسرحية : عدو المجتمع ، يبرع موليير في حكاية بعض هذه الصور ، على لسان سيليمين ، حبيبة ألسست ، في جلسة في ناديها — الفصل الثانى — المنظر الخامس — ومن هذه الصور الطريفة في شعر موليير من تلك المسرحية :

« أكاست (متوجهاً إلى سيليمين) : وما تقولين في جيرالد ، سيدتى ؟

سيليمين : ياله من راوية ثقيل !

لا تراه يخرج أبداً من نطاق الحديث عن الأمير العظيم ،

ويحشر دون انقطاع نفسه في صلات الكبراء الألاقة

فلا يذكر أبداً سوى الدوق ، والأمير والأميرة :

قد جن بالتعالى ، فكل أحاديثه

عن الخيل ، وعدة الصيد وكلابه

ويخاطب بلغة الصداقة أهل الطبقة العليا ، دون كلفة ،

فكلمة : السيد ، فى لهجته لم يعد لها مكان . .

كليتاندر : (متوجهة إلى سيليمين) : حتى ليحسب المرء أنه على أوثق صلة صداقة مع بيليز

سيليمين (تصور بكلامها بيليز ، صديقتها الغائبة) :

ما أحقر عقلها بين النساء وما أجف الحديث !

حين تأتى لترانى ، أعانى عذاب الاستشهاد ،

فعلى أن أجهد حتى العرق ، لأبحث دائماً عما أقول لها ،

وتعبيراتها المجدبة تئد دائماً المحادثة

وكى تقطع صمتها الأحمق

تستعين عبثاً بكل ما هو مطروق مبتذل :

فالحديث عن الجو الجميل والمطر ، والبرد والحر

حصيلة لا تلبث أن ينضب معينها

ومع ذلك تمتد زيارتها التى لا تحتمل

فتظل تطول طولا مروعا

وعشرين مرة يسأل المرء : كم الساعة ، ويتثاءب

فلا تكاد تتحرك ، كقطعة من الخشب . . » .

ويطول بنا الحديث إذا تتبعنا مظاهر رواج هذا الجنس الأدبى فى فرنسا فى القرن السابع عشر ، وواضح أن اهتمام مؤلفى المسرحيات بالتحليل النفسى لشخصياتها فى العصر الكلاسيكى كان ذا أثر بالغ فى خلق هذه النماذج البشرية فى صورها الخلقية ، فمن المعلوم أن الكلاسيكية خلقت المسرحيات ذات الصراع النفسى ، وبه انفردت دون المسرحيات اليونانية ، ودون مسرحيات عصر النهضة قبلها .

وانتهى الميراث الأدبى فى الصور الأدبية إلى لابرويير (١٦٤٥ — ١٦٩٦ م) وكان

شغلته وعليه اقتصر فى إنتاجه الأدبى ، فأحكمه ، وبلغ به أقصى ما قدر له من كمال فى إطاره الفنى الذى تحدثنا عنه وطوع اللغـة الفرنسية فيه ، واستنفذ كل طاقاتها الفنية له . ففى صوره تتمثل الحركة النفسية للشخصية فى خاصتها المميزة ، وفى تحليل نفسى واقعى يذكر بالتحليل الطبيعى العلمى ، وعبارات بعيدة من الرتابة ، فمن حوار إلى حكاية ، إلى تعداد صفات ، فى أسلوب تصويرى موجز ، موسيقى ، يتدفق سريعاً فى غضب هادر أو سخرية مرة ، أو وعيد مشبوب ، أو أسى مكبوت . ويتحاشى « لابروير » جفاف الأسلوب ، فيحيله بالصياغة فى غير سرف ، وهى صياغة مثيرة بحيويتها الفياضة التى يتراءى خلفها مزاج لابروير الحاد . . ولا يقف لابروير عند السمات العامة لنمط من الأنماط كما فعل تيوفراست ، بل يعمق الشخصية فى بعدها الاجتماعى ، فيضع الحياة الاجتماعية كلها فى عصره موضع تساؤل . ويثور على الامتياز الطبقى ، لأنه تحكم ، وعلى فساد ذوق النبلاء المغتصبين . وهو فى صوره وحكمه ساخر من قيم عصره وعظمائه الذين خلقوا تلك القيم الزائفة واستغلوها ، وقد ساعد — كما ساعد موليير — على تهيئة زلزلة تلك القيم ، لتقوضها الثورة الفرنسية بعد . . وما بالك بمن يصيح فى العصر الكلاسيكى مثل هذه الصيحة الثائرة حين يقول :

« حين أقارن معاً حالتى الناس المتعارضتين كل التعارض ، أعنى كبراء القوم والشعب ، فإن الشعب يبدو لى قانعاً بالضرورى ، فى حين الآخرون قلقون وفقراء مع الفضل فى رزقهم . . ورجـل الشعب لا يستطيع أن يفعل أى أذى ، فى حين لا يريد كبير القوم فعل خير ما ، وهـو قادر على فعل الأذى الكثير ، وأحدهما لا ينشأ إلا على الأشياء النافعة ، ولا يمارس سواها ، فى حين ينحاز الآخر للأضرار . . وثم تتراءى فى سذاجة الخشونة والصراحة ، وهنا تتوارى عصارة خبيثة فاسدة تحت لحاء الأدب ، والشعب قلما يكون ذا فكر ، والكبار يعوزهم الروح . . والشعب ذو طوية طيبة ، وليس من ذوى المظاهر ، وهؤلاء ليس لديهم سوى مظاهر وسطح مجرد . أو على المرء أن يختار ؟ لن أتردد ، أريد أن أكون من الشعب » . (١)

ثم هذه صورة الفلاحين تقطر أسى من قلم لابروير ، وهى فريدة فى العصر الكلاسيكى :

(1) La Bruyère : Les Caractères, IX, 25

« يرى المرء بضع حيوانات متوحشة ، ما بين إناث وذكور ، منتشرة فى الريف ، على سحنها سواد ، ترهقها غبرة ، قد أمعنت الشمس فى إحراقها ، مرتبطة بالأرض تحفر فيها ، وتحرثها فى عناد لا يقهر ، ولها ما يشبه الصوت الملفوظ . . وحين تقوم على ساقيها ، تبدو لها وجوه كالناس . . وحقاً هم ناس ، فى الليل يأوون إلى جحور ، حيث يعيشون على الخبز الأسود والماء وأعشاب الحقول . . وهم يكفون الآخرين من الناس جهد الزرع والحرث والقطاف ، كى يعيشوا . . ولذا يستحقون ألا يعوزهم هذا الخبز الذى هو من ثمار غرسهم » . وتلك صيحات مشبوبة تحمل طابع طويته الثائرة المكبوتة الأبية ، ومزاجه الحاد العصيب ، الذى يرسم من خلاله صوره .

ويضيق المجال عن الاستشهاد من شخصيات لابروير الكثيرة ، ولهذا سنختار صورة تتراسل مع ما اخترناه لتيوفراست ، وما سنختاره للجاحظ نوعاً من التراسل . . ولتكن صورة (كليتون) الشره المستأثر ، « كليتون لم يكن له قط طول حياته سوى عملين : أن يتغدى صباحاً ، ويتعشى مساء . . يبدو أنه لم يولد إلا ليهضم . . وكذلك ليس لديه سوى حديث واحد : فهو يحكى عن الأطعمة التى قدمت له فى الوجبة الأخيرة ، حيث كان ، فيقول كم نوعاً من الشربة كان فيها ، وما صنوفها ، ويتكلم بعد ذلك عن الشواء والمشهيات التى تتخلل صحاف الطعام . . وهو على علم تام بلغة المطابخ ما استطاع أن يفيض ، يبعث لدى الشهية للطعام على مائدة طيبة لا يكون هو عليها . . وهو شخصية فريدة فى نوعها ، له موهبة الاستمتاع بالطعام الجيد أينما استطاع أن يذهب . . فهو الحكم فيما يستجاد من أطايب الطعام . . ولكنه مات ، وقد ظل على مائدة الطعام حتى لفظ نفسه الأخير . . وقد دعى إلى مائدته يوم وفاته . . وأينما وجد فهو يأكل . . وإذا عاد إلى الدنيا فلكى يأكل » .

ونفهم الصورة السالفة فى ضوء تمرد لابروير على الأوضاع الاجتماعية وعلى قسمة الحظوظ بين الطبقات ، ثم على تفاهة الأغنياء ، وسوء فهمهم للحياة ولأنفسهم :

« توجد أرواح قذرة ، جبلت من الوحل والأقذار ، ولوعة بالربح والمنفعة ، كما أولعت النفوس الجميلة بالمجد والفضيلة ، لا قدرة لهم إلا على ملذة وحيدة ، هى الكسب ، مع الحرص على عدم ضياعه ، فهم ممسكون شرهون حريصون على ربح العشرة فى المائة من أموالهم . . غائصون كأنهم فى مهواة من عقودهم وأموالهم ووثائق

تمليكهم . . مثل هؤلاء ليسوا أقارب ولا أصدقاء ولامواطنين ولامسيحيين ، وربما ليسو بناس ، ولكن عندهم مال » .

وكان الجاحظ أول من خلق الصورة الأخلاقية فى الأدب العربى ، ونماها فى نواحيها الفنية السابقة . . وهل لنا أن نحدث بمصدره فى هذا الجنس ، فنزعم أنه عرف شيئاً عن أرسطو فى الأخلاق ، أو عن تيوفراست معتمداً على مراجع لا سبيل لنا إلى معرفتها الآن ؟ فقد كان على علم بكتب أرسطو ، حتى عاب مترجميه من العرب بأنهم لم يفهموا المعلم الأول حق الفهم ، ونرجح من أجل ذلك أنه عرف أرسطو من ترجمات لم نعلمها ولا سبيل إلى الوقوف عليها ، بل ربما عرفه فى أصله اليونانى . . وهذه مسائل لا وسائل لدينا لتحقيقها اليوم . . على أننا لا نقصد بذلك النيل من أصالة الجاحظ . . فقد كان تيوفراست مصدراً للابرويير ، ولكن الأخير فاق مصدره ، وزاد فى صوره الفنية ، حتى عـــد أصلا لفن الصورة فى الآداب الأوربية منذ الكلاسيكية . . وقد اعتمد الجاحظ على ملحوظاته ، ودقة نظراته فى كتابه : الحيوان ، وتجلت أصالته ، مع ترجيحنا أنه اهتدى لفكرة دراسة الحيوان من أرسطو . . وكذلك فى فن الصورة ، فعماده الأول فيها هو تتبعه الدقيق للواقع الحى من حوله ، واستقصاؤه للسمات المعبرة عن كامن النفوس ، مع تركيزها على جانب تصربه الشخصية على واقعيتها نمطاً فى صفة بارزة من الصفات حتى لو كان قد تأثر فيها بالأقدمين . ونقطع مع ذلك بأن للقرآن الكريم تأثيراً فى الجاحظ فى خلق هذه الصور الأخلاقية . . ففيه تصوير لسمات متفرقة للمرائين والمنافقين فى الدين والمعوقين ، على الرغم من أن خلق صورة أخلاقية فى معناها الفنى الذى نتحدث عنه لم يكن له مجال فى القرآن الكريم ، ولم يكن غاية فيه ولا هدفاً . .

ولم يقصر الجاحظ كتاباً من كتبه على الصور الأخلاقية ، ففى كتبه المختلفة صور متفرقة للبخلاء والنفاجين ، والجحافين ، والأدعياء . . يخلطها بالحكم ، ويستطرد فيها بالملح ، ويمزجها بخواطره واستشهاداته المختلفة . . وقد حشد كثيراً منها فى كتاب (البخـــلاء) ، وهو يقصد البخلاء من الأغنياء ، يقول الجاحظ :

« وأهل المازح لا يعرفون بالبخل ، ولكنهم أسوأ الناس حالا ، فتقديرهم — أى تقتيرهم — على قدر عيشهم . . وإنما نحكى عن البخلاء الذين جمعوا بين البخل واليسر ،

وبين خصب البلاد وعيش أهل الجدب ، فأما من يضيق على نفسه لأنه لا يعرف إلا الضيق ، فليس سبيله سبيل القوم » (البخلاء جـ٢ ص ٤٣) .

فالجاحظ يصور الشخصيات البخيلة التى تضن على نفسها برزقها ، وتفضل الشقوة على السعادة ، مع علمها أن وارثها أعدى لها من عدوها ، كما يقول الجاحظ فى مقدمة البخلاء ، على أنه لا يقصد من وراء ذلك — فيما نعتقد — إلى هجاء اجتماعى ، أو تمرد على نظم العصر ومواضعاته . وكل ما يريده أن يطلعنا على الهنات التى خفيت على أصحاب الفطنة من البخلاء ، فتعللوا بفصيح المقال ، لآفة هم منها فى عناء ، يموهون بأنها فضيلة ، وهم أول من يرزحون تحت عبئها ، ليدعنا نتعجب من حضور بديهتهم فى غفلتهم ، ومن تأتيهم فى حججهم ، على حمقهم وجهالتهم فى مسلكهم وفى الشعور بواقعهم . وينص الجاحظ فى مقدمة البخلاء كذلك على أن للقارئ فى كتابه ثلاثة أشياء : (تبين حجة طريفة ، أو تعرف حيلة لطيفة ، أو استفادة نادرة عجيبة ، وأنت فى ضحك منه إذا شئت ، وفى لهو إذا مللت الجد) .

ولعل الجاحظ مع ذلك يقصد إلى التحرز من هذه الهنات بالوقوف عليها فى أروع صورها التى تخفى إلا على اللبيب ، وتموه على سواد الناس ، كما قصد من كتابه الآخر الذى تحدث عنه فى صدر تلك المقدمة ، وعنوانه : حيل اللصوص . فيكون قصده قريباً من قصد تيوفراست . هذا إلى أنه يقول فى نفس المقدمة : « ومتى أريد بالمزح والنفع ، وبالضحك الشئ الذى جعل له الضحك ، صار المزح جدا . والضحك وقاراً » . ولا نريد أن نستطرد بالحديث عن صوره الأخلاقية التى يقصد بها الهجاء فى كتبه الأخرى ، فلذلك شرح يطول بنا فى هذا المجال .

وفى الجاحظ خاصة الاعتماد على الواقع التاريخى ، فهو يحكى عن شخصيات عاصرها ، أو روى له عنها . ولكنه يتبع فى كثير منها الأسس الفنية التى توفر لها الحيوية الأدبية فى أصالة تحلها محلها من إبداع الخيال فى التصوير . ولنقتصر هنا على واحدة منها ، لنبين أصالته الفنية فيها ، يقول الجاحظ (البخلاء ، جـ٢ ص ٤٥) .

« صحبنى محفوظ النقاش من مسجد الجامع ليلا . فلما صرت قرب منزله — وكان منزله أقرب إلى المسجد الجامع من منزلى — سألنى أن أبيت عنده . وقال أين تذهب فى هذا المطر والبرد ، ومنزلى منزلك ، وأنت فى ظلمة وليس معك نار ؟

وعندى لبأ (أول اللبن عقب الولادة) لم ير الناس مثله ، وتمر ناهيك به جودة ، لا تصلح إلا له ! . . فملت معه ، فأبطأ ساعة . ثم جاءنى بجام لبأ وطبق تمر . . فلما مددت قال : يا أبا عثمان ، إنه لبأ وغلظه ، (ثقله فى الهضم) وهو الليل وركوده . . ثم ليلة مطر ورطوبة . . وأنت رجل قد طعنت فى السن . . ولم تزل تشكو من الفالج طرفا . . وما زال الغليل (شدة العطش) يسرح إليك . . وأنت فى الأصل لست بصاحب عشاء . . فان أكلت اللبأ ولم تبالغ كنت لا آكلا ولا تاركاً ، وحرشت طباعك ، ثم قطعت الأكل أشهى ما يكون إليك . . وإن بالغت بتنا فى ليلة سوء من الاهتمام بأمرك ، ولم نعد لك نبيذاً ولا عسلا . . وإنما قلت هذا الكلام لئلا تقول غدا : كان وكان . . والله قد وقعت بين نابى أسد : لأنى لو لم أجئك به وقد ذكرته لك ، قلت بخل به ، وبدا له فيه . وإن جئت به ولم أحذرك منه ، ولم أذكرك كل ما عليك فيه ، قلت : لم يشفق على ولم ينصح . . فقد برئت إليك من الأمرين جميعاً . . وإن شئت فأكلة وموتة ، وإن شئت فبعض الاحتمال ونوم على سلامة . — فما ضحكت قط كضحكى تلك الليلة . . ولقد أكلته جميعاً ، فما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور فيما أظن ، ولو كان معى من يفهم طيب ما تكلم به ، لأتى على الضحك أو لقضى على . . ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب » .

فموضوع الصورة تجسيم السخرية اللاذعة من هذا الصاحب البخيل ، تورط مجاملة بدعوة الجاحظ ، ودعته المواضعات الاجتماعية أن يقف موقف الكريم ، فأجاد التعبير عنه ، ولكنه كان يمثل دوره ، المناقض لطبيعته ، ثم أراد أن يلعب دوراً آخر أشد تناقضاً ، بالتخلص من الورطة فى صورة النصيحة ، وفى بضع كلمات فى صدر الصورة يحدد الجاحظ الإطار العام : العودة من المسجد الجامع فى الليل الحالك البارد الممطر ، والمرور بمنزل الصديق ، وهو أقرب إلى الجامع ، وهذا الإطار ليس مجرد وصف ، بل يلعب دوره فى تهيئة الحدث واحتماله والإقناع به . . وفى هذا الإطار العام المشوق تتحرك الشخصيتان من خلال الحدث . . ويبدأ الحدث بالدعوة . . ويفتن صاحبها فى تبريرها . . ويلح فيها ويرغب ، ويبالغ فى هذا الإلحاح (لبأ لم ير الناس مثله ، وتمر . . لا تصلح إلا له) — وهنا يبدأ منظر ملهوى حى متحرك ، ملئ بالمفاجآت التى تشبه تحولات المسرحية . . والمفاجأة الأولى أن المضيف أبطأ ساعة . . ولهذا دلالة ، لأن الطعام لا يحتاج إلى إعداد ، فقد عرفنا أنه جاهز من قبل . . ويعنى

الجاحظ بتوكيد هذا الإبطاء غير المتوقع (حرف ثم) ، والمفاجأة الثانية أنه يحضر بجام لبن وطبق تمر . فالحصة محددة قليلة لواحد منهما فحسب . . ثم لاحظ المقابلة بين هذا التعبير ، وقول المضيف أولا عند الدعوة : عندى لبا . . وتمر ، مما يدل على كثرة الصنف عنده . . ثم ينمى الجاحظ الحدث بالمفاجأة الثالثة ، إذ أنه مدعو ألا يأكل شيئاً من الطعام ، فى هذا الحجاج الطويل البارع . . ونلحظ قصر الجمل ، وسرعة العبارة ، ونمو الحجة : من غلظ الطعام ، والليل وأوصافه وحالة الشيخ ، وأنه لا يصلح له العشاء . . حتى ينهى المضيف ذلك بخطر الموت على ضيفه إذا أكل الطعام كله ، وبقلة الجدوى إن أكل بعضه .

والأسلوب مركز سريع خاطف ، تكاد تنعدم فيه الحلية ، ووجوه المجاز ، ويكاد يكون فى ألفاظه وعباراته من لهجة الحديث المألوفة ، ولكنه مصوغ فى دقة وإحكام ، فهو يشف عن آفة خبيثة متمكنة ، وحرص بالغ على ألا يقرب الضيف الطعام بعد أن قدم له . . ثم هو أسلوب ينم عن سخرية لاذعة فى المفارقة بين قصد الرجل الحقيقى وقوله ، وبين دعوته الجادة ، وعبثه بتنفيذها . . ومن هذه المحاجة نلمح مفارقة أخرى ينتهى بها الحدث ، وفيها حل هذا المنظر الملهوى ، هى نفوذ الجاحظ إلى مرمى قول المضيف ، وبراعة تأتيه لقصده ، وتذوق ملح كلامه ، فيساعده ذلك على هضم الطعام ، بدلا من الاستجابة لسفسطة القول . . وتشعر أن ضحك الجاحظ فى خاتمة الحكاية أعمق من الضحك المألوف ، لأنه ضحك السخرية والاستخفاف ، بل أولى أن يكون ضحك الإحتقار ، ولكن فى غير غلظة أو خشونة ، لأنه ضحك ذو معان كثيرة ، فيها غموض وحدة .

وتلك هى أصالة الجاحظ ، ونعتقد أنه رجع فى حبك الحكاية ، وتصوير الشخصية من خلالها ، إلى خياله الخلاق ، حتى لو كان للحكاية أصل واقعى .

وقد أثر لا برويير فى فن الصورة أنواعاً من التأثير فى الآداب الغربية وفى الأدب الفرنسى ، فماذا كان أثر الجاحظ فى أدبنا العربى ؟ أكان له نوع من التأثير فى تصوير الحريرى لأبى زيد السروجى فى مقاماته ؟ فقد حدد الحريرى سمات هذه الشخصية فى مختلف المقامات ، وخصها بهنات المسفين المحتالين ونمى صورته أكثر مما فعل بديع

الزمان فى مقاماته ، وربما أثر الجاحظ كذلك فى توجيه سعدى الشيرازى الفارسى إلى تصوير بعض شخصياته فى كتابه : (كلستان) . .

لا نريد الآن سوى أن نتساءل ، وعلى أية حال لم ينم أحـــد بعد الجاحظ فن الصورة الأخلاقية فى لوحات مستقلة قائمة بذاتها كما فعل ، ونحن هنا أبعد ما نكون من التفكير فى تصوير الشخصيات فى القصص والمسرحيات ، فذلك أمر آخر . .

وبعد ، فانا نرى أن هذا الفن يمكن أن يحيا الآن ، إذا انتفعنا بأصوله الفنية العربية والغربية ، فى بعثه على يد ذوى المقدرات الفنية الفذة ، لأنه يمكن أن يؤدى رسالة أدبية اجتماعية تتلاءم وجمهرة قراء العربية الذين لم يألفوا بعد كل الألف مواقف المسرحيات والقصص الحديثة ، فى طرائقها المعقدة الطويلة التى تحتاج إلى صبر واستعداد ، وإلى الإعتماد على أمور أخرى سوى ما يدور حول الطاقة الفنية للتعبير ودقة الملاحظة .

هيبـاتيــا

أول فيلسوفة مصرية

نشأت الفيلسوفة هيباتيا وثقفت فى مصر . ووالدها الفيلسوف تيون مصرى النشأة والتعليم كذلك ، وإن كان يونانى الأصل . وقد شغلت الفيلسوفة الجميلة هيباتيا الفكر والمجتمع لعصرها والعصور التى تلتها ، وبخاصة فى الآداب الأوربية منذ القرن الثامن عشر

عاشت هيباتيا فى أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع الميلاديين ، فى الإسكندرية عاصمة مصر آنذاك ، وكبرى عواصم العالم الثقافية ، بفضل جامعة الإسكندرية القديمة التى أنجبت كثيراً من كبار فلاسفة العالم الخالدين ، أمثال فيلون وأفلوطين . .

وفى تلك الفترة كان الصراع بين المسيحية والوثنية على وشك نهايته . . وهو صراع أدى إلى مآسى فكرية واجتماعية أيأست كثيراً من المسيحيين من الإصلاح ، فضاقوا بآفات مجتمعهم ، وألفوا فى الصحراء المتاخمة للاسكندرية الأديرة الأولى للرهبنة أول ما عرفتها المسيحية . . وكانت الديانات المتصارعة آنذاك فى الإسكندرية هى الوثنية اليونانية المختلطة ببقايا العقائد المصرية القديمة ، ثم الديانة اليهودية لجماعات اليهود الذين استوطنوا مدينة الإسكندرية منذ أسسها الإسكندر الأكبر عام ٣٣١ ق . م ، ثم الديانة المسيحية التى أخذت تنتصر قليلا قليلا فى جو تسوده الإضطرابات وصنوف الخلاف القاسية والمعارك الدامية . . على حين كانت تنتشر المسيحية بين سواد الشعب ، وجدت الوثنية اليونانية — المصرية فى جامعة الإسكندرية قلعة حصينة . . فصار فلاسفة تلك الجامعة يؤولون الأساطير اليونانية والمصرية تأويلا فلسفياً يوفقون فيه بينها وبين أرقى النظريات التجريدية .

فكان عصر هيباتيا حافلا بالمتناقضات ، وبصور جمة للكفاح : فإلى جانب جامعة الإسكندرية مأوى الأرستقراطية الفكرية ، نرى سلطان العقيدة مسيطراً على نفوس الجماهير . . وبالعقلية الفلسفية الحرة السمحة المحلقة فى أعلى الأجواء الفلسفية ، تقترن روح التعصب الأعمى المستبد بالدهماء . . وفى ذلك المجتمع كان التكالب على المادة من الأغنياء يقوم جنباً إلى جنب مع الزهد والعزوف عن الدنيا عند الرهبان فى صحارى وادى النيل . . كما كان الفقر المدقع يجاور ثراء القصور الفاحش .

وكانت هيباتيا وعصرها مشغلة المؤرخين منذ القديم . . ثم كانت مثار اهتمام الفلاسفة والكتاب والشعراء ورجال الدين ، فاتخذوا موضوعها رمزاً للصراع بين العقل والعقيدة ، وبين التسامح والتعصب ، وبين الطغيان والحرية وبين الزهد والإقبال على مباهج الحياة . . وعلى الرغم من اختلاف نزعات هؤلاء الكتاب ، توحدت وجهتهم جميعاً فى بحثهم — فى إخلاص وصدق — عن مثال فكرى ، به تتوافر السعادة للانسان فى حياة روحية وإنسانية . . وسنقتصر هنا على عرض بعض آراء القدامى والمحدثين ، معقبين على آرائهم ، لنستشف منها مكانة هيباتيا وعصرها . . وسنبدأ بآراء المؤرخ سقراط المسيحى والمعاصر لهيباتيا .

يحكى المؤرخ سقراط فى كتابه : (تاريخ الأدب الكنسى) تاريخ هيباتيا ومأساتها ما موجزه : هيباتيا عالمة من علماء الإسكندرية ، وهى بنت الفيلسوف تيون . . فهى من الصفوة نشأة وثقافة . . وقد استثمرت مواهبها الخارقة فى الاستزادة من العلم . . فأحرزت فى العلوم سبقاً فاقت به كل فلاسفة عصرها ، وقد توج هذا السبق بشرف آخر : أنها كانت رئيسة جامعة الإسكندرية . . وقد شغلت هذا المنصب الجليل عن جدارة ، حتى اجتذبت شهرتها إليها عدداً لا يحصى من طلاب الحياة العقلية الرفيعة من مصر وخارج مصر ، يحتشدون فى جموع غفيرة لسماعها . . وبحكم منصبها كانت على صلة بكثير من الرجال ، ولكن لم ينل ذلك فى شئ من طهرها وعفتها . . فظلت فوق الريبة والشك من أصدقائها وأعدائها على سواء . . وكانت أخلاقها الزكية الطاهرة مثار الأعجاب حتى من أعدائها . . وقد امتد فيض ذكائها وحكمتها إلى دور القضاء . . فكان قضاة الاسكندرية يهرعون إليها ، يستشيرونها فى كل مايستعصى عليهم من مسائل . . وتتردد هى عليهم متى شاءت ، وتقابل كبارهم دون أية صعوبة ، إذ كانت موضع إكبارهم وإجلالهم ، ولكن هذا السمو الفكرى والخلقى كان سبب هلاكها ، إذ كانت وثنية ، وعلى صلة بحاكم المدينة « أورست » ، فكان المسيحيون يحقدون عليها . . ويرونها العقبة الكأداء فى سبيل انتشار المسيحية . . وكان أسقف المدينة : سريل يضيق ذرعا بسلطانها ونفوذها ، وكثيرا ما كان هذا الأسقف يلجأ إلى كثير من أعمال العنف والبطش فى سبيل استتباب المسيحية ، مما كان موضع نقد لاذع من المسيحيين أنفسهم . . وقد شجع مسلك هذا الأسقف جماعة من المتعصبين الحمقى من المسيحين

على ارتكاب الجريمة الشنعاء . . فاجتمعوا بقيادة من يسمى بطرس ، وارتقبوا خروج هيباتيا لألقاء درسها بجامعة الأسكندرية ، فاختطفوها من محفتها وحملوها إلى كنيسة الأسكندرية . . وهناك أطلقوا العنان لجموع تعصبهم الوحشى ، غير عابئين بما هى عليه من ضعف أنثوى وما لها من جمال بارع ، فجردوها من ثيابها . . وقتلوها رميا بقطع من الخزف . . ولم يروِ ظمأهم القتل ، فمزقوا جسمها إرباً وأحرقوها . . وكان ذلك فى شهر مارس عام ٤١٥ ميلادية . . ثم يعقب سقراط المسيحى على هذا بقوله : « ومثل هذه الجريمة الوحشية لم تجلل بالعار الأسقف سيريل وحده ، بل كنيسة الأسكندرية كلها . إذ لاشئ أبعد من روح المسيحية من القتل وسفك الدماء » .

ولن نسترسل فى آراء المؤرخين القدماء فى مصرع هيباتيا ، مكتفين فى ذلك برأى سقراط السابق ، وهو رأى فيه من الانصاف والأعتدال وعدم الإسراف فى التشهير مايغنى عن آراء الآخرين . . وحسبنا أن نبين مكانة هيباتيا لدى تلامذتها بضرب مثل بآراء تلميذها المسيحى الآخر سينزيوس ، أسقف المدن الليبية . . فى إحدى رسائله إليها يشكو لها ما يعانى من آلام بسبب البؤس المخيم على بلاده ، ثم يقول لها : « من أجلك وحدك يمكن أن أهمل وطنى ، فإذا تركته يوما ، فلن يكون ذلك إلا لكى أمثل فى حضرتك » .

وفى رسالة أخرى يستشيرها فى كتابين ألفهما قائلا لها : « هل يستحقان النشر ؟ إذا لم ترى ذلك فلن يكون مصيرهما سوى العدم ، ولن يتحدث إنسان عنهما أبدا » .

وفى رسالاته الأخيرة فى مرض موته يشكو أنها لم تكتب إليه ، وأن هذا هو أخوف ما يخشى ، ثم يقول : « أمى وأختى وأستاذتى ، ومن أنا مدين لك بكثير من الأيادى ، ومن تستحقين منى كل ألقاب الشرف ، لن أنساك حتى لو نسيتنى » . وفى رسالة أخيرة من هذا الأسقف إلى أخيه أبتيوس فى الأسكندرية يطلب إليه فيها أن يبلغ هيباتيا تحياته قائلا : « بلغ تحياتى إلى أجل الناس وأحبهم إلى الله ، الفيلسوفة . . وحى لى إخوانها وصحبها الذين ينعمون بصوتها المبارك الإلهى » . . وكان من عادته أن يطلق عليها : الفيلسوفة ، دون ذكر اسمها ، كأنها وحدها التى تستحق هذا اللقب .

وتمثل فى هيباتيا وفى تلامذتها روح التسامح أقوى مايكون وأسمى مايتصور .. كما كانوا جميعاً ممثلين للآراء الفلسفية المعروفة عند الأفلوطينيين جميعاً . . وليس موضوع

بحثنا شرح هذه الآراء . على أنه ستتبين لنا وجهتها العامة من خلال ماسنورد من نصوص أدبية فى حدود ما يتسع له هذا البحث .

وقد لقى موضوع هيباتيا حظا أوفر فى الآداب الأوربية فى القرن الثامن عشر وهو القرن الذى حمل فيه الكتاب المصلحون ودعاة الثورة على روح التعصب ، وأرادوا أن يزلزلوا سلطان التحكم لدى بعض رجال الدين ، بل حمل بعضهم على جميع رجال الدين المحترفين ، لأن الدين حين يصير حرفة يفقد ماله من روح . ومن أشهر هؤلاء الذين ضربوا لآرائهم المثل بهيباتيا نذكر بعض أقوال جون تولاند فى انجلترا ، ثم ديدرو وفولتير فى فرنسا .

ففى كتاب يقص جون تولاند (١٦٢٠ — ١٧٢٢) تاريخ هيباتيا ، ومما يقوله فيه : « ستظل أبدا فخر جنسها من النساء ، ومثار عار لجنسنا من الرجال . . فحسب النساء ءدادا بقيمتهن الحق أن تكون من بينهن امرأة مثلها فى تلك الدرجة من الكمال ، دون أدنى دنس ، ودون أدنى نقيصة فى أخلاقها الخالدة . ولديهن من بواعث الفخر والأعتداد بقيمتهن أكثر مما لدى الرجال من بواعث الخجل والعار ، أن يكون من بينهم متوحش مفترس لايرق لمثل هذا الجمال ، وذلك الطهر ، وذلك العلم الرحيب الآفاق ، فيغمس يده فى دم تلك الشهيدة ، ويدمغ روحه بدنس لايمحى باشتراكه فى هذا القتل » .

ويقول الفيلسوف الكاتب ديدرو :

« حقاً لم تمنح الطبيعة إنساناً روحا أسمى ولاعبقرية أعظم مما منحته هيباتيا بنت تيون فقد حصلت كل ما يستطيع العقل إدراكه من معرفة ، إلى بيان ساحر ، مما جعل من هذه المرأة معجزة مذهلة ، لا بالنسبة للشعب الذى يعجب بكل شئ ، ولكن بالنسبة للفلاسفة الذين يصعب الظفر باعجابهم » . وقد جمعت أسمى سمات الفضيلة إلى أروع آيات الجمال . وأكثر المؤرخين تعارضاً فى أمر العقيدة يجمعون مع ذلك على الإقرار بما كان لها من جمال ومعارف وأخلاق تفوق الحد » .

ويحدد فولتير — ساخرا — تاريخ هيباتيا بمثل معاصر له ، فيقول :

« سأفترض أن السيدة داسييه (وكانت متبحرة فى آداب اليونان واللاتينيين) أجمل نساء باريس ، وأفترض أن المسيحيين الكرمليين زجوا بأنفسهم فى العراك بين القدماء

والمحدثين ، فزعموا أن القصيدة المحدلية التى ألفها راهب منهم أسمى كثيرا من أشعار هوميروس ، وأنه من الفسق الفاحش تفضيل الألياذة على قصيدة راهب ، وأفترض أن رئيس أساقفة باريس انضم إلى رأى الكرمليين ضد حاكم المدينة الذى أيد السيدة داسييه فأثار الكرمليين ضدها حتى اغتالوا هذه السيدة الفاتنة الجمال فى كنيسة « نوتردام » وجروا جسدها عريانا داميا فى ميدان موبير ، فى هذه الحالة لن يوجد إنسان يقول إن رئيس أساقفة باريس لم يقم بعمل شائن عليه أن يطلب من الله الغفران منه . هذا — على وجه الدقة — هو تاريخ هيباتيا التى اغتالها عصبة من المسيحيين باسم التقوى » .

وفى القرن التاسع عشر دخل موضوع هيباتيا ميدان الأدب المحض . . وصار مجال بحوث الكتاب والشعراء لنشدان مثال للاصلاح الدينى والاجتماعى والاقتصادى والسياسى أو منفذا للتمرد الميتافيزيقى من دعاة الهلينية . . ولهذين الإتجاهين ، سنعرض — فى إيجاز — مثلين : أحدهما للكاتب القاص الانجليزى كنجسلى — وكان قسيساً بروتستانتيا ومن دعاة الاصلاح الأجتماعى — والثانى للشاعر الفرنسى : لوكنت دى ليل ، رئيس المدرسة البارناسية ، ومن أعظم دعاة النزعة الهلينية لعصره .

وقصة كنجسلى تسمى هيباتيا — أو هيبشيا كما تنطق بالأنجليزية — وفى هذه القصة ينشد المؤلف الاصلاح عن طريق الدين ، ويلقى التبعة فى تعويق الاصلاح على رجال الدين وروح العصر ، ويتخذ من هيباتيا وعصرها قالبا فنيا لآرائه ، ويحاول أن يُنصف هيباتيا . وينعى على القديس سيريل ، ولكنه ينصفه كذلك ، فيبرئه من تهمة اغتيال هيباتيا . ويشرح جنوحه إلى العنف بأنه نشأ نشأة دينية صارمة ، فكان أبعد مايكون من روح التسامح ، ثم لأنه عاش فى عصر اضطراب وزلزلة ، فرأى أن خير سبيل للاستقرار هى القوة ، ولكن دون سفك الدماء .

ويتبع كنجسلى المنهج الفنى الرومانتيكى فى تصوير شخصيات أدبية هى نماذج لعصرها ، وإن لم تكن تاريخية بأسمائها ، ويحيى بذلك أمامنا روح العصر وتيارات الفكر المتناقضة فيه ، والقصة حافلة بالآراء الفلسفية . . ويقرر المؤلف أن روح الحب والاخاء التى كانت تدعو إليها هيباتيا لها كذلك فى الدين المسيحى دعائم ، بل دعائم أقوى . . ويحاول أن يوفق بين المثل الروحية الإنسانية فى دعوة هيباتيا وفى الدين المسيحى . . ولن يتسع المجال هنا إلا لتقديم نماذج موجزة من هذه القصة الضخمة .

وهذه هى صورة هيباتيا فى حجرتها المتواضعة بمنزلها الذى يطل من جهة على البحر الأبيض ومن جهة أخرى على متحف الاسكندرية ذى الحدائق الغناء ، وذى المكتبة التى كانت تحتوى على أربعمائة ألف مخطوطة ، وهى غارقة فى تأملاتها ، قبيل استقبالها « أورست » حاكم الأسكندرية ، الذى عجل بزيارتها هى أولا ، عقب إيابه من سفر له فى خارج مصر :

« على كرسى صغير ، أمام منضدة فوقها مخطوطة ، كانت تقرأ أمرأة فى حوالى الخمس والعشرين من عمرها (يلاحظ أن هيباتيا قتلت فى حوالى سن الأربعين) كأنها الإلهة الوصية على هذا المعبد الصغير ، ملابسها فى انسجام تام مع بساطة الحجرة ، ومع أثاثها الكلاسيكى ، فى ثوب قديم يونانى الطراز ، أبيض كالثلج ، يتدلى حتى قدميها ، ويصل حتى أعلى عنقها . . وله خاصة ذلك الطراز الصارم الأنيق فى أن الجزء الأعلى منه ينثنى مرة أخرى من الخلف فى شكل بنيقة تغطى هيكل الجذع ، على حين يدع الذراعين وأطراف الكتفين عريانه ، وملابسها خالية من كل حلية ، سوى عصابتين أرجوانيتين دون الجبهة . . . وحذاء ذهبى مزركش فى قدميها ، وشبكة ذهبية تمسك بشعرها من الأمام والخلف ، ولا يكاد المرء يميز شعرها من الشبكة لونا وتألقا ، ذلك الشعر الذى تشتهيه الألهة أثينا نفسها فى لونه وغزارته وتموجه ، وملامحها قوية ، وذراعاها ويداها بضة فارعة . . . وبشرتها ممتلئة متينة لدنة ، كالعقيق لونا . . . ويبدو فى عينيها الرماديتين الصافيتين حزن عميق ، وعلى شفتيها الحادتين المقوستين فيض من الوعى المقهور ، كما يبدو كثير من الكلف والحدة فى وضعها فى جلستها ، تدرس وتقرأ ، وتدون ملحوظاتها حتى ليحسبها الرائى إحدى صور الآثار القديمة أو الرسوم البارزة ، ولكن جلال الأناقة الذى يتجلى فى جميع ملامح محياها يشفع لهذه الهنات أو يمحوها . . فلا يلحظ المرء منها إلا شبهها الرائع بصورة الألهة أثينا التى تحلى كل جدران الحجرة . . وها هى ذى ترفع عينيها عن المخطوطة ، لتنظر بسحنتها المشرقة إلى حدائق المتحف ، وتنفرج شفتاها القرمزيتان المتموجتان من الفتنة التى لايتوافر لنا أن نراها فى نساء اليوم . . إنها تحدث نفسها فاستمع : نعم ، ها هى ذى التماثيل محطمة ، والمكاتب ! ! وقد صمتت قباب المعابد ، وسكتت أصوات الآلهة . ومع ذلك من الذى يقول إن عقيدة الأبطال والحكماء قد ماتت ؟ ! إن الجمال لا يمكن أن يموت أبدا . . فإذا كانت

الآلهة قد هجرت معابدها ، فإنها لم تهجر الأرواح التى تتطلع إليها . . وإذا كانت قد كفت عن قيادة الشعوب فإنها لم تكف عن التحدث إلى الصفوة منها ، وإذا كانت قد أقصت عنها دهماء القطيع ، فإنها لم تقص عنها هيباتيا » .

ويصور كنجسلى هيباتيا متعلقة بالحكمة النظرية ، وتمثل الحب والجمال والعدل والزهد فى المادة ، وبغض مايتكالب الناس عليه من الزواج والتناسل ، وأنها تنفر من إسفاف الدهماء وروح الطغام ، وهذه كلها مثل الحكمة الأفلاطونية التى أحيتها جامعة الأسكندرية بشروح فلسفة اليونان وأساطيرهم مع تأويلها وتصريفها . . ولكن عيب هيباتيا — عند كنجسلى — أنها تتعلق بعالم انتهت معالمه أو كادت ، وأنها تغفل عما حولها من مثل حية كان عليها أن تشارك فيها وتسعى لإصلاحها ، وأنها تحاول — عبثا — بفصاحتها وحكمتها أن تحيى مثلا تجريدية يصعب على سواد الشعب هضمها والاهتداء بها والتضحية فى سبيلها . .

ويعرض علينا كنجسلى صورة درس من دروس هيباتيا يبين فيه كيف لجأت مدرسة الأسكندرية بعامة إلى تأويل الأساطير — على مثال أفلاطون من قبل — وإن تكن أوغلت أكثر منه فى الطابع الصوفى .

ففى هوميروس فقرة خاصة بوداع البطل الطروادى هكتور ذى الخوذة النحاسية لزوجته الوفية : أندروماك ، قبل ذهابه إلى الحرب ذهابا لارجعة منه . . وطفله الصغير أستيناكس فى حضن أمه ، يحاول والده أن يقبله ، فيجفل الطفل على مرأى الخوذة النحاسية ، فيلقى بها والده بعيدا ، ويقبل عليه بعد ذلك ، ويهدهده ، ويقبله ، ثم يعيده إلى زوجته باسمة من خلال الدموع . . وتؤولها هيباتيا فى القصة هكذا : « هذه الأسطورة أتتوهمون أن هوميروس يمكن أن يصير بها لدى العصور مثار إعجاب ، بتصوير هذه الموضوعات المبتذلة من حب الأم الساذج وخوف الطفل ؟ لاشك أن النظرة الفلسفية العميقة ترى فى هذه الأسطورة صورة تقريبية للحقيقة . . فالروح المصطفاة ، أليس اسمها أستيناكس ملك المدينة ، لقرابتها من الأثير فى جوهرها ، وهى التى تقود ماحولها وتسيطر عليه ، حتى لو لم تعرف هى ذلك ؟ فالطفل هو الأنسان يأوى إلى حضن أمه : الطبيعة ، وهى مربيته ، وهى مع ذلك عدو الإنسان — وهى أندروماك كما يسميها الشاعر — لأنها تحارب المرء حين يبلغ مبلغ الرجال ، وقد كانت تغذيه طفلا . وهى

جذابة ولكنها غير حكيمة . . تخاف — شأنها شأن الأمهات — أن تبعث بنا إلى ارتياد الحقائق الكبرى بالتأمل ، خشية أن ينساها المرء فى بحثه عن مجده الروحى . . ثم أليس للروح المصطفاة من أب أيضاً ، وإن كانت لاتعرفه ؟ يرمز له الشاعر بهكتور ، وهو غير مقيد بالطبيعة ، ولكنه مثل زوجها ، ينفذ فى صميم الروح التى تحل بالجسد ، وينظم أمورها ، ويمدها بالمعارف . . . وهو ما يسميه الناس زيوس . . أو أوزوريس مانح الحياة . . وهو ماجعله الشاعر مدافعا عن المدينة الروحية . . ورمز له بالبطل هكتور . . وسعيد — ثلاث مرات — سعيد من لايكون مثل الطفل أستيناكس ، فلا يخاف من إلهه ، ولايخلد إلى الأرض ، بل يتطلع إلى الضوء الخالد ، ويثمل بالسكر الالهى ، فيدعوه الناس مجنونا أو ثملا من النشوة الألهية . . وهؤلاء يبدون كالحالمين . . لأنهم وقفوا على ما لا يمكن التعبير عنه ، ولا الوصول إليه بالعلم مهما غزر . . فبعد قليل من الزمن فى سجن الجسم ، يعود كل شئ إلى مصدره ، يعود الدم إلى أعماق الهاوية ، ويعود الماء إلى النهر ، والنهر إلى البحر المتألق ، وقطرة ندى الروح التى هبطت من السماء تعود ثانية إلى السماء إلى الأعلى . . حيث منزلها الخالد الأخير لدى الواحد الأحد » . . ثم يتدخل كنجسلى فى قصته تدخلا مباشراً ، معقبا على أحداثها بقوله : « وبعد ماينيف قليلا على عشرين عاماً ، كتب أعظم قديس فى الشرق وأحكم عقلائه فى عصره القديس تيودوريه ، يتحدث عن سيريل ، وكان قد مات آنذاك ، قائلا : « إن موته بعث السرور فى نفوس من عاشوا بعده ، وأحزن — فى أغلب الأحتمالات — من التقى بهم من الأموات . . وهذا مما يجعلنا نخاف أن يرسلوه إلينا ثانية فى الحياة ، حين يجدون عشرته مبعث ضيق . . . » — . . حقاً قد انتصر هو ورهبانه ، ولكن هيباتيا لم تقتل دون أن ينتقم لها . فى حين هذا الانتصار الظالم ، أصيبت كنيسة الأسكندرية بجرح قاتل . . فقد أباحت واستنت فعل الشر توقعا للخير ، واصطنعت المكائد باسم التقوى ، وجرت على الاضطهاد السافر الذى يتسلل حتما إلى كل ماحاول الناس إقامته من امبراطورية دينية مستقلة عن العلاقات الإنسانية والقوانين المدنية . . وحين تحررت من أعدائها فى الخارج ، وأنفلتت من رباط الوحدة التى يدفع إليها الخوف ، استخدمت بأسها فيما بينها ، لتغتال بنفسها قواها الحيوية ، ولتمزق نفسها إربا فى انتحار إرادى . . وسواء كانوا أرثوذكسيين أم غير أرثوذكسيين ، لم يعرفوا الله ، لأنهم لم يعرفوا الاستقامة ولا الحب والسلام . . قد أبغضوا إخوانهم ، وظلوا يسيرون فى الظلام دون

أن يعرفوا مايفعلون . . حتى أتى المسلمون مع عمرو ابن العاص ، فذهبوا إلى مكانهم الحذر بهم ، سواء اكتشفوا حقيقة أمرهم أم لم يكتشفوا . . (شعر انجليزى) : على الرغم من أن رحى الله تطحن فى بطء ، فان طحنها بالغ المدى فى الدقة والنعومة — وعلى الرغم من أنه القيوم الممهل ، فانه يستوعب — فى دقة — طحنه للجميع » .

وأما لو كنت دى ليل ، فإنه فى شعره يتحدث عن هيباتيا فى أكثر من قصيدة .. وله قطعة طويلة فى صورة حوار تمثيلى فى أربعة مناظر موضوعها هيباتيا . وفيها تظهر هيباتيا تلقى درساً فى التسامح على سيريل ، وتؤمن مع ذلك بحكمة المسيح ، وأنه من قادة الإنسانية ، ولكنها تنقم على من يريدون قصر الحكمة عليه وحده ، أو بسط سلطانه بالقوة . . وتبين أن الفلسفة الهلينية أفاد منها شراح الانجيل أنفسهم ، ثم تشرح أنها لاتؤمن بأساطير اليونان كما هى ، بل تؤولها فلسفياً ، بحيث تجعل من الآلهة مجرد رموز لقوى الطبيعة . . ولاتؤمن بأن الله كالناس يأكل ويشرب ، وفى شعر لو كنت دى ليل تنعى هيباتيا — متوجهة إلى سيريل — على المسيحيين فى عصرها تفرقهم طرائق متباينة متعادية ، قائلة : « انظر ! ! الأمبراطورية كلها منكم حافلة بالمعارك . . وأى يوم لم تنشأ لكم فيه مذاهب جديدة ؟ . . ولم تزل نيران فتنتكم مشبوبة تضطرب بها قلوب الأمم . . على أن نفس السعار فى جدالكم فيما بينكم . . يدفع بكم اختلاف الرأى إلى الحقد . . وباسم إله واحد يلعن بعضكم بعضا . . فأين السلام والحب لديكم ؟ . .

أصغ إلى — أى سيريل ! — غدا ، بعد ألف سنة ، بعد عشرين قرنا — ماذا يهم ؟ — فى مجرى المصائر البعيد ، سيثور الإنسان الذى خنقته مظالمكم . . فالزمن الذى تماكم هو الذى سيقضى عليكم . . وككل الأشياء الإنسانية الفانية ، سيرقد عملكم فى ظلام الصمت الأبدى » . .

ولن يتسع المجال للحديث عن القصص والأشعار والمسرحيات الفرنسية والانجليزية التى كانت موضوعها هيباتيا فى القرن العشرين ، مما يدل على أن شخصيتها لازالت تشغل الكتاب والمفكرين . .

وبمقتل هيباتيا زال سلطان جامعة الأسكندرية العلمى ، كما كان مقتلها إيذانا بانتصار المسيحية ، وهزيمة الوثنية اليونانية المصرية . . ولكن لم تمت التأويلات الفلسفية

التى كانت تقوم بها هيباتيا الأفلاطونية بعامة ، بل وجدت طريقها إلى المسيحية وغيرها من الأديان . كما أن هيباتيا لم يقض عليها باغتيالها ، إذ ظلت مشغلة المفكرين والفلاسفة والكتاب ، لما كانت عليه من مواهب خارقة ، ولما شغلته من مكانة جليلة ، ولما توافر لها من خلق طاهر ، ثم لما لقيته من مصير ظالم . وظلت رمز التسامح والإخاء وحرية الفكر الإنسانى ، ثم إن مصيرها الظالم وعصرها المضطرب ، وشخصيتها الفذة ، كانت مجالا مثيرا حمل الفلاسفة والكتاب على التفكير ، ينشدون مثلا للحرية والتسامح والعدل تسعى الإنسانية إليها دائما فى أمل الوصول إليها .

فلسفة الأدب عنـــد سارتر

الخاصتان الجوهريتان لفلسفة الأدب عند سارتر تنحصران فى أن الأدب الذى يدعو إليه هو أدب التزام أولا ، ثم هو بعد ذلك أدب مواقف . وحول الالتزام تدور أكثر قضايا سارتر العامة فى فلسفة الأدب ، وحول المواقف تتركز الخصائص الفنية التى تتطلبها دعوة الالتزام .

وإذا التمسنا تعريفاً عاماً للأدب الملتزم عند سارتر فعلينا أن نرجع إلى هذه الحمل التى نترجمها من مقال له عنوانه : تأميم الأدب : « لاشك أن العمل الأدبى واقع اجتماعى وعلى الكاتب — حتى قبل أن يتناول القلم — أن يكون على اقتناع به ، وحقاً عليه أن تتخلل المسئولية كل جوانب نفسه ، فهو مسئول عن كل شئ : عن الحروب الكاسبة أو الخاسرة ، وعن صنوف التمرد وأنواع الردع ، وهو شريك الظالمين إذا لم يكن حليفاً طبيعياً للمظلومين ، لا لأنه كاتب فحسب ، بل ولأنه كذلك إنسان ، وهذه المسئولية عليه أن يحياها وأن يريدها (وبالنسبة له يجب أن تكون الحياة والكتابة شيئاً واحداً — لامن أجل أن الفن إنقاذ للحياة ، ولكن لأن الحياة تعبير عن مشروعات ، وقد اختار هو الكتابة مشروعاً له . .) . . . وعليه أن يلتزم فى الحاضر فليس له أن يتنبأ بمستقبل بعيد يمكن أن يحكم عليه بعد بمقتضاه ، ولكنه عليه أن يتعلق بالمستقبل القريب أولا فأول . . . . وليخلق الحاجة إلى العدالة والحرية والتضامن ، وليجتهد بعد ذلك فى إشباع هذه الحاجات . . . لم أعتقد قط أن المرء ينتج بالمشاعر السيئة أدباً طيباً ، ولكنى أعتقد أن المشاعر الصالحة ليست معطاة سلفاً أبدا ، وعلى كل امرئ بدوره أن يخترعها » . ولايصح أن تستهوى الكاتب النزعات الفردية ، بل عليه أن يمثل ذاتية الوعى الاجتماعى . ذلك أن الكاتب يخوض نفس المغامرة التاريخية التى يخوضها جمهوره العينى ، وموقفه موقفهم ، متى وضع فى حسبانه ألا تطغى أبدا مطالب فئة أو طبقة على مطالب غيرها من الفئات والطبقات . وتوحد الكاتب مع قرائه فى المغامرة التى يصورها فى أدبه يحمله على أن يتحدث عن نفسه فى حديثه عنهم ، ووفقا لتعبير سارتر ، لن تدفعه — حينئذ — « كبرياء أرستقراطية من أى نوع على أن يأبى اتخاذ موقف مما يجرى فى مجتمعه ، ولهذا لن يستهويه التحليق فوق عصره ليشهد بما هو أمام الأبدية » ؟ بل يصور شخصياته الأدبية مغمورة فى وعى العصر ومشكلاته ويبرأ

من النزعة الفردية التي تحمل كثيرا من الكتاب على وصف جوانب نفسية معزولة ، لا يجد فيها القارئ سوى نفسه بوصفها وحدة مستقلة عن المجتمع والأسرة والوطن ، وهنا يذكر سارتر مؤلفات الكتاب الذين يروضون القارئ ضد أسرته أو قومه ، بدفعه إلى عبادة الذات ، أو الخضوع للأهواء الفردية ، ويسمى أدبهم أدب « التنصل » . فالكاتب على وعى اجتماعى يشارك به فى مسائل عصره . يقول سارتر : « إذا توصل المرء إلى التفكير فى أن المرء لا يهرب من طبقته بمشاعره الجميلة ، وأنه لا وجود فى أى مكان لشعور ذى امتيازات ، وأن الآداب ليست آداب نبل طبقى ، وإذا فهم أن خير وسيلة يصير بها المرء مغبونا فى عصره أن يستدبره ، أو أن يزعم أنه يعلو عليه ، وأن المرء لا يتعالى بعصره حين يهرب منه ، بل حين يوجه التبعة فيه بقصد تغييره ، أى حين يتجاوزه إلى المستقبل الأقرب ، حين يفهم ذلك كله ، يكتب للجميع ، ومع الجميع لأن المسألة التى يبحث عنها بوسائله الفنية هى مسألة الجميع » .

ومن المشهور الذى لا نريد أن نطيل فيه هنا أن سارتر يعفى الشاعر من الالتزام ، شأنه فى ذلك شأن جمهرة نقاد العرب . ويعتمد فى ذلك على مفهوم الشعر الغنائى الحديث فالشاعر يعتمد على الصور ، لا على الشخصيات والأحداث ، وتعتمد الصور على قوتها الإيحائية فى الألفاظ والجمل ، على حسب موسيقاها أو على حسب دلالاتها فى القرائن ، أو على تراسل الحواس فى معانيها ، وما إلى ذلك من الوسائل التى بسطها الرمزيون . وبذلك تصبح الكلمات فى التصوير الشعرى أشبه بالألوان فى الرسم ، أو الأنغام فى الموسيقا ، فتسيطر على العواطف ، وتنفذ فيها ، وتصبح بذلك لها كثافة الأشياء ، كلوحة الرسام . وتتعدد دلالاتها إلى ما لا نهاية له ؛ فتطغى بذلك من كل جهة على العاطفة التى أثارتها . فاللغة الشعرية ليست فى نفسها وسيلة لمعان تخدمها ، ولكنها غاية فى ذاتها . ذلك أن الشاعر يخدم الكلمات أكثر مما يستخدمها ، ويقصر التركيب النحوى كما تقصر الدلالات الوصفية للغة ، عن أن تفسر سر التصوير الحالى فى الشعر ، على حين يشف النثر فى يسر عن قصد المتكلم . ولتوضيح ذلك نضرب مثالا ما إذا قلنا : إلى أين ذهب الخادم ؟ فإن قصدنا يتضح فى يسر ، لأن الكلام وسيلة لمعنى محدد . ولنقرن هذا المثال بهذا الاستفهام الشعرى الذى يورده « سارتر » ، مستشهداً ببيتين للشاعر الرمزى الفرنسى « رامبو » ، ترجمناها فى هذا البيت :

ياللفصول ! ويالشم قصور ! من لى بنفس غير ذات قصور ؟ !

ثم يعلق سارتر على هذا الاستفهام الشعرى قائلا : « ليس ثم مسئول يتوجه إليه الشاعر بالأستفهام ، و لاسائل ، إذ الشاعر غائب وراء تعبيره ، ولايسمح الأستفهام هنا بجواب ؛ أو بالأحرى : فى الاستفهام نفسه الاجابة . أو هل هو استفهام تقريرى ؟ لكن من الحمق الاعتقاد فى أن « رامبو » أراد أن يقول إن الناس ذوو نقائص ، أو على حد تعبير أندريه بريتون فى شأن « سان بول رو » : « لو أراد أن يقول ذلك لقاله ، وفى الوقت نفسه ، لم يقصد إلى بيان معنى آخر سوى هذا . فلم يفعل سوى أن صاغ استفهاما مطلقا ، ومنح تعبيرا منبعثا من روحه وجودا استفهاميا ، وبذا صار الاستفهام شيئاً من الأشياء . . » ولا ينبغى أن نفهم من ذلك أن سارتر يقطع كل صلة بين الشاعر والحياة . فقد يكون مبعث التجربة الشعرية الانفعال والعاطفة الذاتية نفسها ، ثم يقول سارتر : « ولم لايكون مبعثها كذلك الغضب ، والحنق الاجتماعى ، والحفيظة السياسية ، ولكن كل هذه العواطف لاتتضح دلالتها فى الشعر ، كما تتضح فى رسالة هجاء أو رسالة اعتراف » . فوسائل الشاعر الفنية تجعل عمله غير اجتماعى بطبيعته ، على نقيض الكاتب فى قصصه أو مسرحياته مثلا .

ولحرية الكاتب — عند سارتر — صلة بموضوع نشاط الكاتب ، وبكمال العمل الأدبى فى نواحيه الفنية ، فى وقت معا . فالحرية من جهة تستلزم المسئولية فى وعى الكاتب الاجتماعى كما قلنا ، ومن جهة أخرى ، تتطلب هذه الحرية ألا يفرض على الأدب شئ خارج عن نطاقه ، فلا يصح أن يسخر الأدب لغاية دينية أو مذهبية ، لئلا ينقلب إلى دعاية ، ولئلا يفقد الكاتب بذلك أصالته . وهذا هو معنى الاعتداد بالعمل الأدبى « غاية مطلقة » ، والاعتداد بالإنسانية كذلك من خلال العمل الأدبى . ويتضمن ذلك حرية القارئ المطلقة . والحرية المطلقة عند سارتر هى الحرية المستقلة التى تحمل فى ذاتها مبرر وجودها . ولهذا لايصح أن يثير الكاتب فى قارئه انفعالات الرهبة أو الأطماع أو الغضب ، أو حب الذات ، أو الضغينة ، والأهواء التى يظل القارئ معها ذا إرادة سلبية . « فاذا ارتاب القارئ فى أن الكاتب إنما كتب ما كتب ما كتب عن أهوائه ومن أجل أهوائه ، فلا تلبث ثقة القارئ أن تتلاشى ، فيدخل العمل الأدبى فى سلسلة الأمور الموجهة سلفا وجهة تحكمية » . والكتابة بمثابة تعاقد حر كريم

بين القارئ والكاتب ، أساسها الثقة المتبادلة بينهما ، ولايتصور بحال أن يطلب الكاتب من القارئ – فى عمل فنى ناضج – أن يسوغ استخدام الحرية فى إجازة الظلم ، أو تصويب الاستعباد . ويتحدى سارتر خصومه أن يذكروا له قصة واحدة جيدة فى الأدب العالمى كانت غايتها خدمة الاضطهاد ، أو كتبت ضد السود ، أو ضد العمال ، أو ضد الشعوب المحتلة . ويقول سارتر : « من الممكن أن تتخيل قصة جيدة مؤلفها أمريكى أسود ، حتى لو كانت تفيض ببغض البيض ، إذ حرية جنسه هى التى ينادى بها من وراء هذا البغض ، وبما أنه يدعونى لأتخذ موقفاً كريماً ، فلن أحتمل – وأنا على وعى بحريتى الخالصة – أن أكون بعض هذا الجنس الظالم ، بل أقف ضد الجنس الأبيض ، بل ضد نفسى أنا بوصفى جزءاً منه ، لأهيب بالأحرار جميعاً كى يطالبوا بتحرير ذوى الألوان . إذ فى اللحظة التى أشعر فيها بأن حريتى مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطاً لاينفصم ، لايمكن أن يتطلب منى أن أستخدمها فى تصويب استعباد بعضهم لبعض » .

وليس من الضرورى أن يبحث الكتاب معا أو منفردين عن مذهب فكرى يؤدون من خلاله رسالتهم الأدبية ، بل يجب أن يكونوا من المرونة ، ويسر التجاوب مع الحالات الأجتماعية ، بحيث يظل أدبهم هو المذهب الفكرى فى ذاته ، عن غير متابعة لما هو خارج عن دائرته ، لأن الأدب الملتزم يؤلف « المجموعة التركيبية لكل مااستطاع العصر أن ينتجه كى يستنير ، دون إغفال للموقف التاريخى وللمواهب » . وهذه المجموعة التركيبية التى يتألف منها الأدب ذات قطاعات مختلفة فى العمل الأدبى . فبعض هذه الأعمال يقف عند الحلول الواضحة للظواهر ، وبعضها الآخر يتعمق إلى أبعد من هذا الظاهر فى حلول عميقة ، تجمعها كلها « الوحدة الخالقة للعمل الأدبى » ، وهو الخلق الحر . ويضرب سارتر لذلك مثلا قصة « الطاعون » لألبير كامو ، فهى فى وصفها السطحى وصف رائع لمدينة أصيبت بالطاعون ، ووراء هذا الظاهر معان عميقة ، فيمكن أن تكون تصويرا لحياة الفرنسيين أيام احتلال الألمان لبلادهم ، وأعمق من هذا أن تكون رمزا لموقف الإنسان فى المجتمعات الحديثة ، وهذا الموقف بذاته متعدد المعانى ، وتتضح هذه المعانى أكثر لو وازن القارئ بين قصة الطاعون ، وبين المسرحية التى حول ألبير كامو نفسه قصته إليها بعنوان « حالة الحصار » وأصدرها عام

١٩٤٨ ، وهذا التعدد للمعانى فى نطاق وحدة العمل الأدبى الخالقة ، يشبه التناقض فى دائرة الوحدة التجميعية ، شأنه شأن الروح ، فى أعماقها المختلفة وفى وحدتها فى آن ، ويدعوه سارتر : « الكلية المسلوبة الكلية » أى الكلية المجزأة . فالالتزام يستتبع حيوية العمل الأدبى فى ارتباطه بالعصر وملابساته وتوجيه الوعى فيه وجهة إنسانية غير مشروطة ولا يستلزم ذلك سطحية العمل الأدبى ليقف عند نصائح مباشرة ، أو سوق الحكم ، أو التعبير عن النيات الصالحة فى صورة مواعظ ، لأنها فى ذاتها ، وعن طريق مباشر ، لاتخلق أدبا .

وينتج عما سبق ألا يتوجه الكاتب إلى القارئ بوصفه فردا من أفراد العالم ، ولا للانسان المجرد فى جميع العصور ، غير محدد بتاريخ ، كما يفعل كثير من الكتاب الذين يهملون مسائل عصرهم تعلقاً بالخلود ، وخوفاً من أن ينتهى أدبهم بانتهاء المسائل التى اتخذوها موضوعاً لكتابتهم . فالقيم التى لا ترتبط بموقف تاريخى قيم هزيلة فى ذاتها . فالوطنية مثلا فى ذاتها كان يدعيها أوغل الأحزاب السياسية فى الضلال . وقد ادعى « بيتان » أنه خدم بلاده بتعاونه مع العدو . وأظلم الناس لا يمارى فى معنى الحرية فى ذاتها ، هذه الحرية المجردة « التى تنادى بها — على سواء — النازية وشيوعية ستالين والديمقراطيات الرأسمالية » — على حد تعبير سارتر . فإذا حصر الكاتب نفسه فى نطاقها فلن يضيق بكلامه أحد ، ولن ينال به من إنسان ، فقد منح سلفا كل ما طلبه ، ولكن الكاتب يظل بها فى دائرة التجريد ، كأنه يتكلم فى عراء قفر . فليست الموضوعات أمام الكاتب سواء ، لأنه — أراد أم لم يرد — يتحدث إلى معاصريه وبنى جنسه من طبقته أو أمته ، ولن يكسب قضيته أمام شهود غائبين فى أبعد آماد المستقبل . وإنما يكسبها أو يخسرها هنا ، فى صميم عصره ، وبين أبناء وطنه . فكيف يتحدث ذوو الألوان من الكتاب عن الحرية الخالدة مجردة من ملابساتها الأجتماعية ، وأمامهم أبناء جلدتهم يسامون الخسف على يد البيض الذين يؤمنون بالحرية أيضاً ، ولكن فى معنى مختلف ، لأنهم يؤمنون بها لأنفسهم فحسب ؟ فالحرية فى معناها التجريدى يلتقى عندها الظالم والمظلوم ، ولا يبين أعداؤها من دعاتها الحقيقيين إلا بتحديد الموقف .

وتحديد الكاتب لجمهوره ليس أساسا لتأدية الأدب وظيفته فى المجتمع فحسب ، ولكنه يتصل أقوى اتصال بالنواحى الفنية ، واختيار الشخصيات والأحداث والمعانى

الجزئية التى يختارها الكاتب – ضرورة – على حسب الجمهور الذى يتوجه إليه ، والعصر الذى يعيشه ، ويعيش أحداثه ، ويعد نفسه مسئولا عنه . وسنعود إلى تفصيل شئ من ذلك حين نتحدث عن الموقف ومعناه عند سارتر . ولكن التزام الكاتب بجمهور خاص – بوصفه إنساناً ومواطناً ومن طبقة خاصة – يتصل بقضايا أخرى تختص بموضوع نشاط الكاتب . فإذا أغفل الكاتب أنه مرتبط بعصره ومندمج فى التاريخ ، جريا وراء حلم الخلود فى المستقبل ، فان الأدب يقع فى خطر التجريد . ويكون الأدب تجريدياً فى نظر سارتر « إذا لم تتح له الإحاطة الشاملة بجوهره ، وذلك عندما يقتصر على وضع مبدأ استقلاله الصريح غير مبال فى ذلك بموضوع نشاطه » . والقصد من الاستقلال هنا هو استقلاله عن العصر ومسائله فى مضمونه ، فلا تناقض بينه وبين استقلال الأدب عن كل مذهب خارج عن نطاقه ، فاستقلال الأدب بالمعنى الأخير يقره سارتر ، بل يحتمه . فاذا فقد الأدب استقلاله بالمعنى الأخير فانه يقع فى خطر آخر يدعوه سارتر « الاستلاب (١) » وذلك عندما « يخضع للسلطة الزمنية ، أو إلى مذهب من المذاهب السياسية ، وبعبارة أوجز : عندما يعد نفسه هو وسيلة لاغاية مطلقة من كل قيد ومن وجهة النظر هذه يتمثل لنا أدب القرن الثانى عشر (فى فرنسا) فى صورة أدب غير تجريدى ، ولكنه مستلب : فهو غير تجريدى ، إذ فيه يختلط المعنى بالصياغة ، فلا يتعلم المرء الكتابة إلا ليكتب عن الله ، فكل كتاب من الكتب مرآة للعالم ، على قدر ما يوصف هذا العالم بأنه من خلق الله ؟ فالكتاب غير جوهرى على هامش العمل العظيم . وهو مدح وتمجيد وقربان وانعكاس محض عن غير وعى بذاته . ولهذا السبب وقع الأدب فى حال الاستلاب ، أى بما أنه – على أية حال – الانعكاس المحض للهيئة الأجتماعية ، لهذا يظل على حال من الانعكاس غير الواعى بنفسه : فهو مرتبط ارتباطاً انعكاسياً بالعالم الكاثوليكى ، ولكن بالنسبة للكاتب يظل هو الشئ المباشر . فهو يسترد ملكية العالم ، ولكن بضياع نفسه » . وينتهى سارتر إلى النتيجة السابقة من خلال تحليله لما يسميه منطق الأدب من خلال تاريخ الأدب فى فرنسا . فى حالة أدب القرن الثانى عشر السابقة كان الأدب عينيا « لأنه يتوجه إلى جمهور خاص ، لأن الكتاب كانوا من رجال الدين ، يكتبون لرجال الدين ، فى موضوع الدين « ولكنه مستلب ، غير واع

---

(١) الاستلاب هنا بمعنى الانحياز والانضواء . «Aliénation»

بنفسه . ثم انتقل من هذه الحال غير الواعية إلى حال الوعى بنفسه ، أى حال التوسط الفكرى . ولكنه فى توسطه الفكرى كان تجريدياً فى أدب القرن السابع عشر ، فعنى بالتحليل النفسى ، وبالمواضيع الصالحة لكل زمان ومكان ، وصارت الشخصيات الأدبية أشبه بحيوانات نفسية ، غير اجتماعية ، أى لا تشغل بمسائل الساعة . وبلغ أقصى ما قدر له من فرصة لتأدية رسالته الإنسانية فى القرن الثامن عشر . لأنه أصبح سلبياً عينياً ، أى يهتم برفض القيم السائدة ، وبزلزلها ، قيم الأرستقراطية والنبل الطبقى ، دون تحديد لمطالب بعينها ، ومن ثم كانت سلبيته تجريدية ، أى مطلقة . وكان جمهوره العينى هم البرجوازيين الذين يتطلعون إلى القضاء على حقوق الملكية المطلقة والنبل ، فى حين ظل جمهوره الإمكانى ممثلا فى طبقة الفلاحين وطبقة العمال (الضئيلة فى ذلك الوقت) ، وأمثالهما ، ممن لم تكن لهم مطالب خاصة ، ولكنهم يشايعون ضمناً مطالب البرجوازيين لمطابقتها لأفكارهم الإنسانية . ثم وقع الأدب (الفرنسى) — فى شيخوخة القرن التاسع عشر ، وفى أوائل القرن العشرين — فى خطر السلبية المطلقة ، فقطع كل صلاته بالمجتمع ، واهتم بتصوير المشاعر الفردية ، وتمثلت فيه أزمة من أزمات الضمير الخلقية عند الكاتب ، فكان أدب أكثر الكتاب هو أدب (التنصل) .

وواضح كل الوضوح أن سارتر يجحد دعوة الفن للفن ، أو استقلال الأدب عن كل غاية اجتماعية . ويرد على (كانت) — أقوى من فلسف قضية الفن للفن — فى قوله بالغائية بدون غاية فى العمل الأدبى . وعلينا أن نجمل النقاط التى رد بها سارتر على الفيلسوف (كانت) :

١ — يسوى (كانت) بين جمال الطبيعة وجمال الفن ، فى حين أن جمال الطبيعة لا تظهر الغاية منه إلا بافتراضها فيه ، بخلاف الجمال فى الفن ، فإنه فيه نفسه الغاية .

٢ — جمال الطبيعة يوجد ثم ينظر إليه ، ولكن جمال الأدب لا وجود له إلا فى العملية العقلية التى تسمى القراءة ، فلا تحقق لوجوده إلا من خلال الحركة ، حركة عملية القراءة .

٣ — لا يمكن الفصل بين الجمال الأدبى والقيمة ، بل لا ينظر إلى هذا الجمال إلا فى ضوء القيمة . ولا قيمة للعمل الفنى إلا فى الدعوة الموجهة إلى حرية القارئ .

٤ — فى الجمال الطبيعى لا وجود لغاية تفرض نفسها علينا فى صورة حتمية ،

إذ ليس من بينها ما يتجلى لنا فيه مقصود الخالق على نحو قاطع ، بل هو موضوع تأويل وتفسير . وقد يفسر الجمال فى الطبيعة تفسيرا علمياً ، كجمال قوس قزح مثلا ، ولكن إذا نقلت الطبيعة وأحداثها إلى عالم الفن أصبحت الغاية من جمالها مقصودة للكاتب . وهذه الغاية فى العمل الأدبى موضوعية بالنسبة للقراء الذين يشركون الكاتب فى خلق العمل الأدبى وتوجيه معناه ، فى حين يظل الكاتب ذاتياً فى خلقه الأدبى وتأويله للأحداث ، ولكنه موضوعى — فى الوقت نفسه — فى عمله الأدبى تجاه القراء .

ويستنتج سارتر — من تحليله التاريخى لمنطق الأدب — أن الأدب الإلتزامى يجب أن يكون هو الأدب المتحرر غير المجرد ، أى العينى الذى يتجه إلى جماعة من الأحياء فى عصر معين ، ويكون موضوعه هو الحرية فى جانبيها السلبى والإيجابى . فإذا كانت السلبية وحدها كافية لهدم المذهب الفكرى للطبقات المستبدة فى القرن الثامن عشر ، فإنها لم تعد وحدها التى تخدم التاريخ اليوم ، حتى لو اكتملت فى وضعية ولكن أدبنا يجب أن يكون على الأخص أدب بناء » ، « بأن نوحى إلى القارئ فى كل حالة عينية بقدرته على الإبرام والنقض ، وبالاختصار : قدرته على العمل » .

ولهذا يسمى سارتر أدبه الذى يدعو إليه (أدب العمل) فالأدب — بوصفه سلبية — عليه أن يمارى فى استلاب العمل ، وبوصفه خلقاً وتجاوزاً ، عليه أن يمثل الإنسان على أنه عمل خالق ، وأن يصحبه فى جهده الذى يبذله فى سبيل تجاوز استلابة الحالى نحو موقف أفضل . وإذا سلمنا بأن المقولات الأساسية للحقيقة الإنسانية هى الملكية والعمل والوجود ، فإن (سارتر) يقرر أن « أدب الاستهلاك اقتصر على تصوير العلاقات التى توحد بين الوجود والملكية ، فالإحساس ماثل فيه على أنه متعة . والذى يعرف فيه كيف يستمتع أكثر من سواه يكون نظيراً لمن وجوده أقوى » ، أما فى الأدب الملتزم فإن على الكاتب أن يجلو العلاقات بين الوجود والعمل من ثنايا الموقف التاريخى . وهذا الأدب العينى المتحرر المتوجه به إلى جمهور خاص فى فترة معينة ، يشف عن معان إنسانية عامة أقوى ما تكون من خلال التصوير الخاص . وهذا ما يسميه سارتر « المطلق فى صميم النسبية » فى العمل الأدبى .

ويفرق سارتر بين الجمهور والقراء . والخطر على الكاتب أن يتحول جمهوره إلى قراء . فالجمهور ذو وحدة عضوية تجمع بين القراء والمستمعين أو المتفرجين .

ويتحقق هذا الجمهور على خير وجه من عهود الثورات ، حين تكون الجماعات متفتحة ، متطلعة إلى آمال وجاهدة فى سبيل التخلص من آلام مشتركة ، وهى — فى الوقت نفسه — لم تجمد على مذهب فكرى يردها مقفلة على نفسها . ومن الخطر على الأدب أن يصبح الجمهور العينى مقفلا على نفسه فى مذهب فكرى لا يصل إليه الكاتب إلا من خلاله ، كالعمال الشيوعيين فى فرنسا مثلا ، أو الجماعة الكاثوليكية فى تعظيمها للكتب ذات النزعة الكاثوليكية . وفى الحالتين يكون تقويم الأدب على أساس غير أدبى . وخطر آخر أن يشعر كل قارئ بعزلته عن الآخرين فى قراءة الكتب التى تصور المشاعر الذاتية ، وتدعو القارئ إلى عبادة نفسه على حساب المجتمع أو الأسرة أو الوطن . وفى الحالتين يتردى الأدب فى هوة الاستلاب ، ولا يجد طريقه إلى جمهور ، ولكن إلى قراء متفرقين .

فكيف نحول القراء المتفرقين إلى جمهور ذى وحدة متماسكة أو عضوية — على حد تعبير سارتر ؟

موجز ما يقوله سارتر أن نجتذب إلينا الجمهور الإمكانى مع الجمهور الفعلى ، متوجهين دائماً إلى الإرادات الخيرة ، لأن القارئ حين يقرأ — على حد تعبير سارتر — « يتجرد من شخصيته الفعلية ، فيهرب من أحقاده ومخاوفه وشهواته ، ليضع نفسه فى الدرجة العليا ، من الحرية ، وهذه الحرية تعد العمل الأدبى غاية مطلقة ، وتعد الإنسانية كذلك من خلال العمل ويستطاع ، إذن ، توحيدها ، مع ما يسميه (كانت) الإرادة الخيرة ، التى تعتد بالإنسان غاية لا وسيلة ، وهى التى تتحقق فى مدينة الغايات عند (كانت) على أنه يجب تأريخ هذه الإرادات الخيرة ، عن طريق أحكام العمل الفنى ومضمونه معا . فنوجه موضوع كتبنا مقصد هذه الإرادة الخيرة للانسان نحو جيرانه ، أى نحو مهضومى الحق فى عالمنا . ولكن علينا أن نبين للانسان أنه يستحيل عليه أن يعامل الناس فى عالم حسه على أنهم غايات فى المجتمع المعاصر . فالذى يريده الكاتب منه على وجه الدقة — هو القضاء على استغلال الإنسان للانسان ، أى تحويل الإرادة الخيرة النظرية إلى إرادة مادية وعينية ، لتغيير هذا العالم بوسائل محددة ، فى سبيل سيطرة مجتمع الغايات العينى مستقبلا ، عن طريق تطور تاريخى طويل » . ويقول سارتر كذلك : « وبالإختصار علينا أن نكافح فى سبيل حرية الفرد ، وفى سبيل

الثورة الاشتراكية ، وغالباً ما زعموا أنه لم يمكن التوفيق بينهما ، وإنما واجبنا ألا نمل من الجهد فى توكيد أن كلا منهما يستلزم الآخر » .

والأدب المتحرر غير التجريدى ، والجمهور العينى – على نحو ما شرحنا – يستلزم كلاهما أن يعبر الكاتب عن مشروعه الذى يحقق به وجوده المشروع فى (موقف) .وقد اكتسب الموقف عن طريق الفلسفة الوجودية جلاء أتربة فى الأدب ودراساته الفنية . وموجز ما يشرح به سارتر الموقف من حيث هو– فى كتابه الوجود والعدم – أنه علاقة الكائن الحى ببيئته وبالآخرين فى وقت ومكان محددين ، وهو كشف الإنسان عما يحيط به من أشياء ومخلوقات ، بوصفها وسائل أو عوائق فى سبيل حريته ، ولا سبيل إلى اتخاذ موقف إلا بمشروع يقوم به الفرد مرتبطاً بما يحيط به من عوامل يتجاوزها بمشروعه إلى غاية له يحاول بها التغيير من حالته الحاضرة ، وهذه العوامل – مهما كانت درجة تعويقها – هى التى تحدد مشروعه ، وتشف عن حريته . ويجب أن تتحدد هذه الحرية بتلك العوامل ، فيجب ألا تتبدد الحرية فى وهم ، كما إذا كون العبـــد فى القيد مشروع تملك ثراء سيده بدلا من مشروع نجاته وتحرره ، وألا تضعف إلى درجة السلبية فتقف دون التفكير فى تغيير الحالة الراهنة . فالموقف يتألف من عوائق ومن مقاومة لها فى وقت معاً . وبه يكون الإنسان فى تغير دائب تبعاً لمشروعه وما يبذله فيه من جهد ، وفيه يتحقق وجود المرء عن طريق العمل والصراع ، بوجوده فى حالة ما ، وتجاوزه هذه الحالة فى آن : فما الوجود الإنسانى المشروع سوى وجود فى موقف (الوجود والعدم ، الطبعة الفرنسية ، ص ٦٣٣ – ٦٣٨) .

ويدعو سارتر إلى مسرح المواقف (فى أواخر الجزء الثانى من كتابه : مواقف) ، قائلا : (كان المسرح فيما مضى مسرح تحليل نفسى للشخصيات : فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد فى تعقيدها أو تنقص ، ولكنها تعرض عرضاً تاماً فى حياتها ، ولم يكن للموقف دور إلا فى وضع هذه الأشخاص فى صراع بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحوير فى حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها . وقد بينت فى مكان آخر كيف حدثت تغيرات هامة منذ قليل فى هذا الميدان : فقد رجع كثير من المؤلفين ، إلى مسرح المواقف . ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات . فالأبطال حريات أخذت فى الفخ ، مثلنا جميعاً ، فما المخرج ؟ ولن تكون كل شخصية

شيئاً سوى اختيار مخرج ، ولن تساوى أكثر من المخرج الذى نختار . ويتمنى أن يصير الأدب كله خلقياً وجدلياً مثل هذا المسرح الجديد ، أى يصير أدباً خلقياً لا أدب وعظ. وليوضح هذا الأدب — فى بساطة — أن الإنسان أيضاً قيمة ، وأن المسائل التى يضعها لنفسه دائماً خلقية . وعلى الأخص ، ليبين لنا الأدب فى كل امرئ الإنسان المبتكر . وكل موقف — فى معنى من معانيه — بمثابة مصيدة فئران : جدران فى كل مكان ، فقد عبرت من قبل تعبيراً قاصراً ، فليس من مخارج يختار منها . فالمخرج شئ يبتكر . وكل امرئ يبتكر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص ، فعلى المرء أن يبتكر كل يوم » . وكذلك الموقف فى القصة . والأعمال الأدبية المستوحاة من مثل هذه المهام « يقترحها المؤلف على القارئ واجبات تتطلب الأداء ، وتدعو إلى متابعة البحث دون وضع خاتمة له ، وتحمل على مشاهدة تجارب يظل المخرج منها غير يقينى . وبما أنها ثمرة عذاب وتساؤل ، فإنها لا يمكن أن تكون مجرد متعة للقارئ ، ولكنها عذاب وتساؤل . فإذا منح المؤلفون فيها النجاح لم تكن صفوف مسلاة ، بل مسائل تستغرق التفكير » . ويعود سارتر — فى إحدى مقالاته — إلى الحديث عن العلاقة بين المسرح والموقف ، وموضوعات المسرحية : « إذا كان حقاً أن الإنسان حر فى موقف خاص ، وأنه يختار نفسه عن حرية فى موقف خاص . وأنه يختار نفسه فى الموقف وعن طريق الموقف إذن علينا أن نعرض فى المسرح مواقف بسيطة وإنسانية ، وحريات تختار نفسها فى مواقف . وأبلغ ما يعرضه المسرح تأثيراً هو عرض شخصية فى طريق تكوين نفسها بنفسها ، فى لحظة الاختيار ، عن قرار حر يرتبط به نوع من الخلق والحياة . وبما أنه لا وجود لمسرح إلا إذا تحققت وحدة جميع المتفرجين ، فعلى المرء أن يبحث عن مواقف جد عامة بحيث تكون مشتركة بين الجميع . ولدينا مسائلنا : مسألة الغاية والوسائل ، ومشروعية العنف ، ومسألة نتائج العمل ، ومسألة علاقات الشخص بالجماعة ، وعلاقات المشروع الفردى بالقيم التاريخية الثابتة ، ومئات أمور أخرى . ويبدو لى أن واجب المؤلف المسرحى أن يختار من بين هذه المواقف الجدية الموقف الذى يعبر أكثر من سواه عما يشغله من مسائل ، ويقدمه إلى الجمهور ، بوصفه مسألة معروضة على بعض الحريات » .

وعلى الرغم من أن سارتر يرى مجابهة الموقف فيما له من حدة وعنف ، لأن

الوقوف على المواقف الأشد حلكة فى نفسه هو أول درجة للتحكم فيها ، يرى مع ذلك أن تكافح الحرية فى سبيل نجاتها من مأزقها باختيار ما يتفق والإرادة الخيرة التى سبق أن شرحناها . فالمواقف اختبار للحريات ، وهذه الحريات قوى متعالية . يقول سارتر فى تقديمه لمجلة (الأزمان الحديثة) عام ١٩٤٥ : « فى بعض المواقف لا مكان إلا لتبادل حدين أحدهما الموت . ويجب أن يتصرف المرء بحيث يستطيع الإنسان فى كل حالة أن يختار الحياة » . فكما يحقق الإنسان وجوده بالموقف ، كذلك ينبغى أن يشارك بأدبه فى تحقيق المواقف الإنسانية ، كى يكون الأدب هو الضمير الحر لمجتمع منتج . والوعى باستقلال الإنسان وحقوقه هو الوسيلة لسيطرة (مدينة الغايات) حيث لن توجد إلا إرادات خيرة . ولا سبيل إلى توقع هذه المدينة إلا بالأدب .

ونختم هذه الدراسة بما ختم به (سارتر) الجزء الثانى من كتابه (مواقف) : لا شئ يؤكد لنا أن الأدب خالد ، وحظه اليوم — حظه الوحيد — هو حظ أوروبا والاشتراكية والديمقراطية والسلام . ويجب أن نقامر بلعب دوره ، فإذا خسرناه — نحن معشر الكتاب — فتباً لنا ، ولكن تبا للمجتمع أيضاً . وقد وضحت أنه بالأدب تنتقل الجماعة إلى التفكير والتأمل فى ذات نفسها ، فتكتسب شعوراً بائساً ، وصورة لنفسها يعوزها التوازن ، فلا تنفك تبحث عن تحويرها وتحسينها . ولكن فن الكتابة — بعد — ليس محمياً بقوانين العناية الإلهية ، فهو من صنع الناس — يختارونه حين يختارون أنفسهم . فإذا كان على الأدب أن يتحول إلى دعاية محضة ، وإلى مسلاة محضة ، تردى المجتمع فى حمأة الأمر المباشر ، أى الحياة بدون ذاكرة ، حياة الحشرات والزواحف . ويقيناً ليس كل هذا من الأهمية بمكان، فيسير كل اليسر أن يستطيع العالم الإستغناء عن الأدب ، ولكنه يستطيع خيراً من ذلك أيضاً أن يستغنى عن الإنسان » .

دعوة سارتر الجـديدة ..
هل هى تطور فى آرائه ؟

فى المؤتمر الدولى الذى عقد فى موسكو من ٩ إلى ١٤ يوليو ١٩٦٢ ، دعا الفيلسوف الكاتب جان بول سارتر دعوته الجديدة إلى نزع السلاح الثقافى فى الحرب الباردة بين الدول ، ونريد فى هذا البحث — بعد أن نحلل هذه الدعوة ونشرح مرماها — أن نبين مكانها من آراء سارتر السابقة ، وهل تعد تطوراً لآرائه تلك ، وتعميقاً لها ؟ أم هل هى نكوض عن بعض ما سبق أن بينه فى شروحه لرسالة الكاتب وجمهوره ؟

وفى البيان الذى ألقاه سارتر فى ذلك المؤتمر ، شرح أن الروابط الإنسانية بين أعضاء الهيئة الثقافية الدولية هى أخطر الروابط وأعمقها ، على الرغم من تشتيت هؤلاء الأعضاء ، وضعف الصلات المباشرة بينهم ، فهم القوامون على الوعى العام لشعوب الأرض ، وهذه الشعوب فى الأمم المستنيرة المعتد بها هى الموجهة للساسات المختلفة ، وفيها تكمن القوى الإيجابية الحقيقية المتحكمة فى أعصاب السياسة الدولية ، وانشطار هذه القوى الثقافية يولد خطراً ليس أقل من انقسام الذرة فى عصرنا الحديث . وفيه مايؤذن بالدمار الشامل للانسانية والثقافة جميعاً . على أن هذا الإنقسام الثقافى ذو أثر يتعدى تكتيل العالم إلى أحزاب متعادية إلى خطر آخر بمثابة شلل للقوى الانسانية ، ذلك هو تردى كثير من أفراد الشعوب فى هوة اللامبالاة ، وهو قضاء على النزعة الانسانية العامة من أساسها ، وفيه يتمثل خطر توانى الشعوب عن الضغط على حكوماتها لتوجيه سياساتها نحو المصلحة الإنسانية المشتركة التى لا سبيل إلى بقاء كل أمة بدونها . ويؤذن ضعف سيطرة الشعوب على حكوماتها بترك مجالات السياسات الدولية لنزعات ديكتاتورية مبيرة .

ومن ثم تفرض الحياة العالمية الحديثة على الكتاب واجباً جديداً هو أخطر الواجبات التى واجهتها الإنسانية فى تاريخها الطويل ، كى يحل التعاون العالمى محل الانقسام ، وكى تتكامل الثقافات بدلا من أن تتعادى ، وكى تستخدم الفنون والآداب فى التقريب بين طلاب الحقيقة وناشدى السلام ، لا أن تكون أدوات تضليل وتعصب ، كما حدث ويحدث فى عالمنا الحاضر ، حيث تسخر الثقافات وأدواتها لتوسيع الهوة بين مذهبين

فكريين يحاولان أن يقتسما العالم بوقوفهما موقف العداء بعضهما من بعض : الرأسمالية الغربية ، والشيوعية الشرقية ، مع زعم كل منهما خدمة البشرية على خير وجه !

ويقف كتاب كل من الفريقين موقف الدعاة لفريقه ، باسم الدعاية القومية أو المذهبية ، فيفقد الأدب بذلك استقلاله ، ويصبح أداة مسخرة لغاية محددة من خارجه ، لايبالى فى ذلك بصدقه فيما بينه وبين نفسه ، وهذا مثال سوء النية التى يكون ضحيتها جمهور يتغذى من ثقافة مسمومة ، ويتعدى خطرها التصور أو التقصير إلى القضاء على الثقافة والآداب نفسها بوصفها مسمومة . ويتعدى خطرها التصور أو التقصير إلى القضاء على الثقافة والآداب نفسها بوصفها نتاج البشرية جمعاء .

ويعتد سارتر بأن الدقة الثقافية والأدبية أصعب من الدقة العلمية ، لأنها تتطلب تخليص الثقافة وأدواتها المختلفة من أوضار عالقة بها ، والايمان بها خالصة من هذه الأوضار ، ثم العمل بمقتضى هذا الإيمان فى مواجهة العقبات الكأداء التى تصدر باسم الوطنية أحياناً وباسم التعصب للثقافة المورثة والأصالة القومية أحياناً أخرى ، ويضرب سارتر مثلا لذلك سوق الجنود الفرنسيين إلى حرب الهند الصينية باسم الدفاع عن تراث البارتينون من اعتداء الآسيويين عليه ، فى حين أن الحرب كلها لم تكن فى حقيقة الأمر إلا دفاعاً عن بنك الهند الصينية والمستغلين له من الرأسماليين المستعمرين !

وفى عاقبة الأمر تصبح الثقافة وأدواتها سلاحاً من أسلحة الحرب المدمرة فتلتحق بالاستراتيجية الحديثة ، وتدعم العنصرية القاضية ، وتهدم النزعة الانسانية العالمية .

وعبء ذلك كله يقع على عاتق النقاد أكثر مما يقع على عاتق الكتاب ، فقد شوه هؤلاء النقاد كثيراً من الأعمال الأدبية باسم العنصرية ، فجعلوا من (كافكا) عدوا لدودا للنظام الاشتراكى الشرقى ، ونخاصة فى قصته : « الدعوى » فى حين يمكن أن تكون القصة ذات مغزى آخر ينعى العدوان على الحرية الفردية فى أخص ما تستوجب من معان إنسانية .

ولنشرح للقارئ فى إيجاز معنى المثال الذى ضربه سارتر :

فقصة كافكا التى عنوانها : الدعوى ، صدرت عام ١٩٢٦ ، بعد موت المؤلف بعامين ، وبطلها المؤلف نفسه ، وموضوعها افتراء لا أساس له ترتب عيه اتهام جوزيف

كافكا على يد مجهولين ، آمام قضاة مجهولين ، فعاش المتهم فى الوهم ، وحرم حق الدفاع المشروع ، ليحكم عليه بالموت ، مثل حيوان مهدر ، يشمت فيه الجلاد والقاضى .

وقد ألف كافكا قصة أخرى عنوانها : القصر ، ظهرت فى نفس السنة التى ألفت فيها القصة السابقة ، وبطلها كافكا كذلك ، وموضوعها أن مساحا من مساحى الأراضى — هو كافكا — يصل ذات مساء إلى قرية يحكمها أمير نبيل مستتر أسطورى ، ذو سلطان أعمى على رعاياه . ويحاول هذا المساح أن يمارس عمله فى القرية ، ولكن تبوء محاولاته كلها بالاخفاق بسبب الأمير وحاشيته الطاغية . ويفقد مع ذلك حب (فريدا) الفتاة التى كانت حبه الوحيد . وفى شبه إغماء يتعرفه أحد رجال الحاشية ، ويخبر طيب طويته ، فيعده بالسعى له لدى الأمير ، ولايعى كافكا مايقول ذلك الرجل ، وفى احتضاره يخبره أهل الجزيرة بأنه قد تم له السماح بمباشرة عمله فى الجزيرة .

وتقترن لحظة النجاح بالموت الذى يتوج كل جهوده العابثة ضد المجتمع والقدر .

والقضية الأخيرة ، قضية صراع الإخفاق ، حبيبة إلى نفس كافكا حتى لبرى أن كل الغايات الإنسانية عابثة ، ويرى فى النبى موسى رمزا للانسان كله ، من حيث أنه أحيط علما بأنه لن يرى الأرض الموعودة إلا عشية موته ، فيتحدث كافكا عن ذلك فى مذكراته الخاصة :

« . . . هذا التوقع الأمثل — من جانب النبى موسى — لايمكن أن يكون له معنى آخر سوى أنه يبين لنا إلى أى مدى تتمثل الحياة الإنسانية فى لحظة ناقصة ، ذلك أن انتظار الأرض الموعودة يمكن أن يدوم بلا انقطاع دون أن ينتج عن ذلك شئ آخر سوى اللحظة . فلم يستطع موسى أن يصل إلى أرض كنعان بسبب قصر حياته ، ولكن لأن حياته إنسانية » .

وفى أدب كافكا الذى يشف دائما عن اليأس ، وعن مأساته هو فى أسرته ومجتمعه كانت تتراءى كل غاية إنسانية بدون أمل ، كما كانت تبين الإرادة الإنسانية مشلولة عن كل عمل .

وهذا هو السر فى كره الماركسيين له . ذلك أنه يجسم الحياة فى شر يتهدد عالماً برجوازيا مخفقاً . وبعد الحرب العالمية الأخيرة بقليل ، ظهرت جريدة (العمل) الشيوعية الفرنسية الأسبوعية بمقال فى صورة استفتاء عجيب .

هل يجب إحراق كتب كافكا لأنها ضد الإرادة الإيجابية ، وضد العمل الذى ينشد به الماركسيون والاشتراكيون تغيير العالم ؟ وكان من بين الإجابات التى تسلمتها المجلة على هذا الاستفتاء أن إحراق كتب كافكا كان من الرغبات التى راودت كافكا نفسه قبيل موته « فكانت تدغدغه حقاً شهوة النظر إلى كتبه تلتهمها النيران » وتلك حقيقة تتضمن إرضاء الرغبات الشيوعية التى ناصبت هذا الكاتب العداء ، كما كان فى هذا التساؤل الصحفى نفسه إشباع لتلك الرغبات . فقد تم لجريدة (العمل) إشعال نيران خيالية تعين على فهم هذا النوع من الأدب ، لتدينه بأنه تعوزه نيران الاحراق ، فهو ماثل أمامنا ولكن مثوله إلى الزوال المحتوم .

ويتضح من بيان سارتر أن هذا االنوع من النقد الأدبى لا إنصاف فيه . ذلك أن الأعمال الأدبية الصادقة يمكن للنقد تعميقها ، بحيث تكتسب معانى إنسانية خالدة من وراء قضاياها المحددة ، فيميز فيها المرء بين الواقع ودلالة هذا الواقع ، بين المأساة كما هى وإرادة التخلص من براثنها على حسب مايفهم القارئ المستنير ، بين المادة الغفل التى تشد بالإنسان الواقعى نحو الأدنى والإرادة الحرة المتعالية التى تتخذ موقفها منها ، مع الإحاطة بما للمادة من كثافة وتوعد ، ومع ما فى الإرادة من صبر ومثابرة وعزيمة يخلق المرء بها نفسه ، فيختار حريته وحرية الآخرين معه .

فقد صور كافكا نفسه سائخا فى هذا الواقع الكريه ، مطمور الإرادة فى مأساة مجتمعه ، ولكن ماالذى يمنعنا أن نرى فى قصته السالفة الذكر (القصر) ملحمة المتعطل فى المجتمع الفاسد الذى يتطلب التغيير الكامل ؟ وماالذى يقف دون أن نعد قصته الأخرى الدعوى بمثابة ملحمة الظنين ظلما فى العهد البيروقراطى ؟ وبذلك نستخلص الحبة الطيبة من أكوام الأحداث الخبيثة على نحو ما يقول سارتر فى بيانه فى المؤتمر .

ولو أن النقاد الماركسيين فعلوا ذلك فيما يخص كافكا ، لكسبوا إلى جانبهم كاتباً عالمياً ، ليستجلوا من خلال وصفه لمأساته معنى عميقاً عالمياً ، لايفرض فرضاً على كتبه ، ولكنه يستخلص منها فى يسر ، كما يستنتج من كل تجربة إنسانية صادقة فى موقف محدد . وسبق أن سلك أحد النقاد المنصفين من الغربيين المسلك الذى يريده سارتر ، متحدثا عن كافكا ، قائلا :

« كان من الميسور تبرئة كافكا من كل اتهام له أنه ضد الثورة ، لو أردنا أن نقبل

منه ، كما قبلنا من كتاب آخرين ، أنه اقتصر على تصوير الجحيم الرأسمالى . فهل ينصح كافكا بالنكوص دون الثورة ؟ كلا ، كما أنه لاينصح بها . إنه يقتصر على تقرير سحق الإنسان الفرد وسط المجتمع . وعلى القارئ أن يستخلص النتائج (١) » .

وكافكا كذلك فى نظر سارتر ، فهو يواجه الموقف التاريخى بتصويره الصادق للضمير البائس . ومن خواص الضمير البائس إرادة التخلص من البؤس مهما كانت حال صاحبه ، ففى أخص ما وصف كافكا شعور بالضغط التاريخى الذى يملى الموقف على الكتاب الصادقين .

ولهذا كان فيما كتب كافكا منبع للأدب الجديد ، أدب الثورة الاشتراكية عند سارتر وأضرابه ، ممن يرمون بأدبهم إلى توجيه مختلف قطاعات العالم لا لإصلاحها فحسب ، بل لتغييرها جملة ، ومن قبل قال سارتر عن كافكا فى الجزء الثانى من كتابه مواقف (ص ٢٥٨ من ترجمتنا العربية له بعنوان : ما الأدب) :

« أما كافكا فقد قيل عنه كل شئ ، فقيل إنه يريد رسم البيروقراطية وضروب تقدم الداء ، وحال اليهود فى أوربا الشرقية ، والبحث عن التعالى المنيع ، وعالم الفيض حين يعوز الفيض . كل هذا حق ، وأقول إنه أراد وصف الحال الإنسانية ، ولكن الذى لمسناه بوجه خاص ، هو أنه — فى هذه الدعوى المرفوعة دائماً — والتى تنتهى فجأة نهاية سيئة ، والتى قضاتها مجهولون لايمكن الوصول إليهم ، وفى الجهود العابثة للمتهمين لمعرفة وسائل الاتهام ، وفى هذا الحاضر الذى يحياه الأشخاص فى مثابرة على حين مفاتيحه فى مكان آخر — فى هذا كله ، كما نعرف التاريخ ، ونعرف أنفسنا فى التاريخ ، وكنا بعيدين من (فلوبير) ومن (مورياك) ، إذ كان فيما كتب كافكا — على الأقل — طريقة جديدة لتقديم مصائر مخدوعة ، أرسيت قواعدها على متفجرات كامنة ، وقد عيشت فى دقة وبراعة وتواضع ، لجعل المظاهر تبين عن الحقيقة التى لا يمكن ردها إلى شئ آخر ، ولحمل القراء على الاحساس — وراء هذه المظاهر — بحقيقة أخرى لانعطاها أبدا ، ولانحاكى كافكا ، ولا ننتجه من جديد ، ولكن علينا أن نمتاح من كتبه باعثا من بواعث التشجيع العظيمة القيمة ، على أن ننشد بغيتنا فى مكان آخر » .

---

(١) ميشيل كاروج : فرانتز كافكا ، باريس ١٩٤٩ ، ص ٧٦ — ٧٨ .

بهذه الروح يناشد سارتر النقاد أن يحرصوا على استخلاص المعانى العامة العالمية من التجارب الأدبية الخاصة المحددة كل التحديد ، حتى يتألف من مجموع هذه التجارب وحدة إنسانية بمثابة القوة الدافعة للتقدم من وراء التعاون الثقافى الصادق الذى لا يشوبه عداء ، وإن شد أزره خلاف دائم فى المذاهب الفكرية ، وهو خلاف لابد منه لئلا تجمد هذه المذاهب ، فتصبح اضطهادا وتعصبا بعد أن كانت فى بدء أمرها ثورة غايتها تحرير الإنسان من (الاستلاب) أو من استغلاله بأخيه الإنسان .

وكان يمكن أن يضرب سارتر مثلا بإنتاجه الأدبى نفسه فى نظر النقاد الشيوعيين ، بدلا من مثال كافكا الذى اختاره ، فطالما عده هؤلاء النقاد عدوا لدودا للشيوعية ، حتى تساءلوا فى روسيا عن وجوب إحراق كتبه ، وبخاصة بعد حملته على شيوعية ستالين ، وإليكم بعض نعوت رمى بها من الصحف الشيوعية الفرنسية : (فيلسوف القلق تجاه الثورة) و (مخلوق مطمور فى المتناقضات الرأسمالية) ، (مفكر عفن) ، (عفونة رطبة من البرجوازية المنحلة) .

وكانت حملتهم بخاصة على قصته : الغثيان ، فقد عدوها قصة الأثرة الذاتية ، والتحلل الخلقى والعزلة الإجتماعية .

وفى الحق يتبدى فى قصة الغثيان حملة سارتر على البرجوازية المنحلة ، وقضية الإخفاق كما هى الحال فى مؤلفات كافكا ، ففيهما كليهما وصف الضمير البائس . وكان سارتر قد وضع عنوانا آخر لتلك القصة ، هو : الهزيمة ، ولكن (جاليمار) الناشر لكتبه ، نصحه أن يستبدل به اسم : الغثيان ، فهى وصف لحرية مهزوزة بالمجتمع ، وتتضمن حتما مخرجاً للخلاص من هذا القهر . فهى تصوير للوعى السلبى وسط الآخرين ، كما وصف سارتر جحيم الآخرين فى مسرحيته : الباب المغلق ، ثم تقدم فى تصويره لهذا الوعى فى مسرحية : الذباب ، إذ أنها تصوير للوعى الإيجابى بين الآخرين وبوساطتهم تخلصا من القلق الذى تثيره الحرية الفردية فى مجموعة فقدت وعيها بنفسها . وما انتقام أورست — فى تلك المسرحية — بقضائه على (ايجيست) قاتل أبيه ومغتصب السلطة ، إلا تصوير بارع دقيق للمقاومة الفرنسية ضد الاحتلال الألمانى ، فايجيست يمثل ألمانيا المحتلة ، وكليتمنسترا تمثل المتعاونين مع العدو من المواطنين الفرنسيين ، كما صرح بذلك سارتر نفسه ، ثم نرى فى مسرحية سارتر الأخرى : « سجناء ألتونا » تصويرا لأزمة الضمير العالمى

كله ، كما سبق أن شرحنا فى عدد من أعداد هذه المجلة . فسارتر فى مجموع كتبه يقصد إلى مايقصد إليه الاشتراكيون والماركسيون من وجوب تغيير هذا العالم ، وإن كان قد أسئ فهمه من الجانب الشرقى حتى عام ١٩٥٣ ، حين تنبه كبار نقادهم إلى المغزى العام العميق لكتبه كلها ، فأصبح كاتبا عالميا مرموقاً لدى معسكرى الشرق والغرب جملة .

ولو أن النظرة الضيقة الأولى لنقد كتبه كانت قد انتصرت ، لحرم العالم كثيرا من جهوده فى سبيل إيقاظ الضمير العالمى .

ويظل سارتر بعد ذلك يؤمن باستقلال الأدب عن كلا المعسكرين ، لئلا يفقد استقلاله فيتردى فى هوة الدعاية ، ويصبح أداة عداء إنسانى ، وهو من النقاد العالميين القلائل الذين يربطون بين الأدب فى جهده الإيجابى والتيارات السياسية من حيث توجيه الأدب لها فى صورة وعى جماهيرى بناء ، وينعى الديكتاتورية الحزبية ، كما يأبى الانخراط فى سلك البرجوازيين بوصفهم طبقة منحلة ، ويصف قضية الضمير اليائس الفردى كما يسهم فى توجيه صراع الطبقات توجيها اشتراكيا ، وينفر من أن يشايع حزبا أو حكومة على نحو ما يكون التابع والمتبوع .

يقول (ص ٢٩٦ من ترجمتنا لكتاب : ما الأدب ؟) : « وإذا كانت حدود الاختيار محصورة بين البرجوازية والحزب الشيوعى ، والاختيار — إذن — محال . لأنه ليس لنا الحق فى أن نكتب من أجل طبقة الأضطهاد وحدها ، ولا فى أن نتضامن مع حزب يطلب منا أن نصدر فى أعمالنا عن ضمير مدخول وسوء نية . وبقدر ما ركز الحزب الشيوعى — تركيزا يكاد يكون على الرغم منه — مطالب طبقة مظلومة كلها تحمله حملا لا يستطيع مقاومته خشية أن تتجاوزه تلك الطبقة (منحرفة نحو اليسار) — على المناداة باتخاذ تدابير كانت تميل سياسة الحزب كلها إلى تجنبها ، مثل الصلح مع فيتنام وزيادة الأجور نكون فى هذه الحال معه ضد البرجوازية . وبقدر ما يعترف بعض البرجوازيين من إرادة خيرة ، بأن التفكير يجب أن يكون سلبية حرة وبناء حرا فى وقت معا ، نكون فى هذه الحال مع هؤلاء البرجوازيين ضد الحزب الشيوعى ، وبقدر ما يكون المذهب الفكرى — الانتهازى المحافظ المصاب بآفة الجمود — فى تضاد مع جوهر الأدب نفسه ، نكون ضد الحزب الشيوعى ، وضد البرجوازية فى وقت معا » .

وبهذا المسلك يكون الكاتب وطنياً وعالمياً فى آن . فالأدب فى استقلاله يتعالى عن التعصب للعنصرية ، لأنها عماية ، لايمكن أن تنتج سوى أدب هو غذاء مسموم للمواطنين ومعيار ذلك أن يصدر الكاتب عن حرية خالصة ونية طيبة وثقافة عميقة ، كما ينص سارتر على ذلك فى بيانه الذى ألقاه فى المؤتمر ، وفى ذلك البيان يحدد سارتر تحديدا دقيقاً موجزا معنى التعصب للعنصرية ، وأن هذا التعصب تزييف للثقافة ، ويعرف سارتر الثقافة فى بيانه قائلا :

« . . . . والثقافة فى نظرى هى وعى الإنسان الدائم التطور بنفسه وبالعالم الذى يعيش فيه ويعمل ويكافح من أجله . وإذا كان هذا الوعى صحيحاً ، وإذا لم نزور تزويرا متعمدا منتظما ، فإننا سنترك بالرغم من أخطائنا وجهالاتنا تراثا سليما للاحقين ، وأما إذا أخضعنا عملنا لنزعات العدوان ، فإننا سنجعل من أطفالنا الذى يستهلكون هذه الحقائق المسمومة فاشيين أو يائسين » .

فدفاع الكاتب الجزائرى — مثلا — عن وطنه المحتل ضد الغاصب ليس تعصباً عنصريا ، وكذلك دفاع الكاتب الزنجى عن اضطهاد بنى جلدته ، لأن كليهما دفاع عن قضية محددة فى عالمه ، ولكنها تحتوى فى ذاتها على معنى عالمى ، هو الانصاف ، وإنكار (الاستلاب) . على أن هذا المعنى العالمى يتراءى فى الأفق من وراء التصوير المحلى المحدد كل التحديد . وينص سارتر فى بيانه على أن للثقافة خاصتين متعارضتين تحددان معناها وهاتان الخاصتان هما : الطابع القومى ، والعالمية الكامنة ، أى التى تتراءى من وراء الدفاع عن قضية مثارة فى الوطن نفسه . ولايقصد سارتر أن ينقاد الكاتب إلى أحزاب قومه إذا فقدت حاستها العالمية ، كأن ينضم إلى أنصار الأحتلال ضد حريات الأمم المغتصبة ، ففى هذا خيانة لرسالة الأدب لابد أن تصدر عن ضمير مدخول ولا يجوز فيها أدب ، وسبق أن تحدى سارتر أعداءه فى كتابه : ما الأدب ؟ (ص ٧٩ من ترجمتنا العربية) : « أن يذكروا له قصة جيدة واحدة غايتها خدمة الاضطهاد ، وقصة جيدة واحدة كتبت ضد العمال ، أو ضد السود ، أو ضد الشعوب المحتلة » .

ويتضح مما سبق أن سارتر لم يتراجع قيد أنملة فى بيانه فى المؤتمر عن آرائه السابقة فى نقده ، وأنه أبعد مايكون عن الدعوة إلى عالمية الأدب كما فهمها (جوته) من قبل ، وعن الدعوة إلى ما أنكره من قبل وسماه : التجريد فى الأدب ، أى تناول قضايا إنسانية

عامة تصلح لكل زمان ومكان على نحو ما دعا إليه الكاتب الفرنسى (بندا) فى كتابه الذى عنوانه : خيانة الكتاب ، ودعوة (بندا) ترمى إلى وجوب تجريد الكتاب لدعواتهم فى أدبهم من الملابسات التاريخية ، كتصوير الأنصاف فى ذاته ، والعدل فى ذاته ، والحق فى ذاته ، دون ربط لهذه المعانى المجردة بقضايا وطنية أو إنسانية قد يفنى العمل الأدبى بانتهائها ، وعلى نقيض ذلك يرى سارتر فى بيانه — كما شرح من قبل فى نقده — أن الكاتب يعيش أحداث عصره ، وعليه أن يسبر غورها فى تصويره ، على أن تتراءى عالميته فى إدراكه لمسائل قومه ووطنه أوفئته التى يدافع عنها نتيجة لثقافة صحيحة واعية متكاملة لاتعصب فيها ولاتبعية . وكلما غاص الكاتب فى مسائل محددة ، على هذا النحو السليم ، كان عمله أعمق وأخلد .

يقول سارتر فى بيانه فى المؤتمر : « وعمق العمل الأدبى يأتى من التاريخ القومى ومن اللغة ومن التقاليد والمشاكل الخاصة الفاجعة فى الغالب ، والتى يجابه بها الفنان العصر والمكان وسط المجموعة الحية التى تحتويه » .

ثم يستشهد سارتر بكلمة أندريه جيد الشهيرة : « كلما اشتد حرص الكاتب على الخصوصية انفسح أمامه الطريق ليصبح عالمياً » .

ثم يضيف إليها : « على أن تفهم الخصوصية هنا بمعنى القومية والتاريخية ، لابمعنى الذاتية المثالية » .

وبهذا البيان الموجز العميق الدقيق ، ألقى سارتر على الكتاب والنقاد عبئا هو واجب محتوم على كل ذى فكر حر من المثقفين ، يتطلب جهدا فى الإدراك ، وجهادا دائبا فى التحقيق ضد النزعات العدوانية حتى لو صدرت من وطن الكاتب نفسه ، إلى جانب القدرة الفنية التى بها يعمق العمل الأدبى فى الوعى التاريخى ، ويخلد على قدر مابه من عمق ، فيكون موضعيا عالمياً فى وقت معا ، على نحو ما بينا .

ويلقى سارتر فى بيانه عبئا أخص على الأمم المحايدة بين معسكرى الشرق والغرب ، وعلى الأمم التى تخلت حديثا من نير الاحتلال ، إذ ليست لديها العقبات الموروثة من التعصب لتقاليد زائفة ، أو لكبرياء عنصرية وقومية تعمى عن رؤية الحقيقة ، وهى القوة الوسطى التى تحمل على تعادل كفتى الشرق والغرب .

وفى هذا الواجب الثقيل المنشود من الأدب والنقد المستنير ، تكمن الفرصة الفريدة الكبرى فى توطيد دعائم سلام لو تهددته الحرب الحديثة فإنه يؤذن بفناء العالم كله .

الاشتراكيــة فى فلسفة سارتر وفى نقــده

« وفى كل الميادين علينا أن نرفض الحلول التى لاتصدر عن المبادئ الاشتراكية وحدها » .

سارتر

« . . . علينا فيما نكتب أن نكافح فى سبيل حرية الفرد وفى سبيل الثورة الاشتراكية وغالباً ما زعموا أنه لم يمكن التوفيق بينهما ، وإنما واجبنا ألا نمل الجهد فى إيضاح أن كلا منهما يستلزم الآخر » .

سارتر

قد يدهش القارئ لأول وهلة أن فيلسوفاً يبنى فلسفته على الوعى الحر للفرد ، يعنى بعد ذلك بدعم الاشتراكية حتى ليجعلها مصدر كل الحلول التى يمكن قبولها لديه ، ومحور الكفاح فى مجال الأدب والإنتاج الأدبى ، ثم يوفق بينها وبين حرية الفرد ، بل يجعل كلا منهما يستلزم الآخر . ولكى يبرر ما قد يفجأ القارئ من دهشة — أول الأمر — حين يعلم اهتمام سارتر بالاشتراكية ، نقول إن كلمة « الاشتراكية » «Socialisme» حين بدأت ترد على أقلام الكتاب والمصلحين الاجتماعيين — عقب الثلث الأول من القرن التاسع عشر — كانت مقابلة دائما للفردية ، وكان يراد بها تجاوز المشروعات والمنافع الشخصية التى يقصد بها مصلحة فرد أو فئة ، فى سبيل أن يستبدل بها بناء جديد للمجتمع تتحقق فيه تبعية الفرد للمجتمع تبعية كاملة . وكان مجال النقاش — فى بادئ عهد الدعوة الاشتراكية فى أوروبا — يكاد يكون مقصوراً على النظام الاقتصادى ، وبناء الدولة على أساس إعادة توزيع الثروات من جديد بحيث يقضى ذلك التوزيع على البوس والفقر ، وبلغت هذه الدعوة قمتها لدى ماركس وأتباعه حين حتموا القضاء على الملكية الفردية ، وتركيز الموارد فى يد الحكومة أو الدولة . ولا مكان فيها للشخص ونشاطه إلا فى نطاق قدرته على تحقيق الغايات غير الشخصية . ولا نريد أن ندخل فى تفاصيل الفلسفات الاشتراكية ما بين اشتراكية مثالية نظرية عند سان سمون وأتباعه ، ثم ما يسمونه : « الاشتراكية الأرستقراطية » عند هيجل وكارليل وروبرتوس ، ولا الاشتراكية المحافظة عند أمثال أدولف فاجنر ، وهى التى تمحو شخصية الفرد تماما ،

وتستلبه حرية الإرادة فى سبيل سيطرة الحكومة والبيروقراطية ، حتى تتوافر للفرد السعادة المادية فى نظرهم ، وهذه الاشتراكية المحافظة بمثابة تدعيم لسلطان الحكومة ، وهى التى أوحت لبسمارك بسياسته « الاشتراكية » ! !

وفى الحق أن المبادئ التجريدية كثيرا ماتهزل حتى تنطبق على طرفى النقيض عند المغرضين ، ولذلك قلما تجدى التعريفات العامة التى قد تزيد الأمور تنكيراً بالنظر إلى جانب من جوانب الأشياء ، أو باختلاف وجهات النظر فى مجال التجريد . وحسبنا أن نقول إن الاشتراكية قد ارتبطت – فى دعواتها الطيبة – بالديمقراطية فى النظام السياسى وهى « وحدة الاتجاه الديمقراطى للدولة ، كى تكون الدولة – بعد أن تصبح المظهر المباشر لإرادة الشعب – هى الخادمة للمصالح الشعبية ، بمقتضى نوع من الضرورة نابع من جوهرها » .

وسرعان ما اتسع نطاق الدعوة الاشتراكية فلم يقتصر على النطاق الأقتصادى ونوع الحكم ، بل شمل النظام الخلقى والثقافى الذى يمثل نزعة إنسانية واعية من كل فرد حتى يتيسر له – عن محض اختيار – أن يكون الوحدة الصالحة لاشتراكية مجتمع سليل الوحدات . وهذه الاشتراكية لاتعد العمل مجرد سلعة يدفع لها ثمنها فى السوق التجارية ، بل توسع دائرة الادراك للعمل بتوسيعها أفق الفرد ووعيه الحر ، فيكون معنى العمل هو المشاركة الإرادية للفرد فى النشاط الجماعى ، وإضفاء الطابع الإنسانى على الأشياء نفسها ، فكل نشاط إيجابى عمل ، سواء فى ذلك العلاقة الطبيعية بين العامل وعمله ، أو مسلك الفنان أو العالم تجاه الفن والعلم . وفى هذه الحدود لاتمحى الشخصية ، بل تكمل بمشاركتها فى دعم « الشخصية » الإنسانية فى المجتمع ، ثم فى العالم . ولهذا الادراك موقف محدد من نظام الطبقات ، ومن الاقطاع فى جانبيه المادى والفكرى ، ثم صلة الفرد بالمجتمع الاشتراكى .

وبديهى أنا لن نحاول هنا الخوض فى تفاصيل تطبيقه ، لأن موضوع الحديث هو بيان المفهوم الاشتراكى على أساس نظرى فلسفى ، وإن كنا سنضطر لمقابلة اشتراكية سارتر فى أساسها الفلسفى بمفهوم الاشتراكية عند ماركس وأتباعه ، وأن نشير إلى قاسم مشترك بين المفهومين بحكم جوهر الموضوع ووحدة مسائله .

وكثيرا ما اتهم سارتر بأنه يطلق العنان لحرية الفرد حتى يدع له مشيئة هدم المجتمع ونظمه والسخرية من أى بناء إنسانى ، أى أن الحرية عنده هى الفوضى فى أوسع نطاق لها ، ولهذا السبب عجلنا بذكر النصين اللذين أوردناهما فى صدر الدراسة . وللسبب نفسه نعتمد على نصوص سارتر من قريب فيما نبين فهمه لحدود الحرية والاشتراكية .

وعند سارتر أن الاشتراكية ثورة اجتماعية ، ونسميها « ثورة » — فيما ينص عليه من معنى الثورة — كفيل بتبرئته من الدعوة إلى حرية الفرد غير المقيدة بالنزعة الإنسانية . فبعد أن يتحدث سارتر عن أن الاشتراكية ثورة ، يعقب بقوله : « قد ظهر لنا أولا أن العمل الثورى هو العمل الحر فى أعلى درجاته ، وليس المقصود حرية الفوضى ، أو الحرية الفردية . فلو كان الأمر كذلك لما أمكن للثائر — بحكم موقفه نفسه — إلا أن يتطلب ضمنا ماقل أو كثر من حقوق « الطبقة المترفه » ، أى توحده مع الشرائح الاجتماعية العليا . ولكن بما أنه يتطلب — فى صميم الطبقة المعانية للاضطهاد ، ومن أجل كل أفراد الطبقة المظلومة — وضعاً اجتماعيا أكثر معقولية ، فإن حريته تنحصر فى العمل الذى به ينشد تحرر كل الطبقة ، وبصفة أعم كل الناس . فالحرية فى أصلها تعوف على الحريات الأخرى ، وهى تقتضى أن يكون معترفا بها من الحريات الأخرى وهكذا توضع موضعها أصلا على أساس التعاون » .

وفى المبدأ السابق يكمل صراع الطبقات . فكما أن سارتر يعد حرية الفرد بدون اعتداد بحرية الآخرين طغيانا وفوضى منكورة ، فإنه يعد الدعوة إلى ذلك تمرداً ، ويفرق بذلك بين التمرد والثورة . فالثورة لا بد فيها من الاعتداد بحريات الآخرين على سواء فى المبدأ ، وكذلك طغيان طبقة على طبقة يعده سارتر تمردا ، لأن مكانة الحرية الفردية يجب أن تتسق فيها الجهود بين الطبقات كما تنتظم بين الأفراد ، وفى حالة الطغيان الطبقى أو الفردى تضل الحرية طريقها ، وتفقد معناها ، فليست هى فى هذه الحال بحرية ، بل هى عنف . وللمجتمع إذن أن يردها للطريق السوى ، ولو بالعنف ، لأن القسوة قد لا تردع إلا بالقسوة ، وهذه الحالة هى التى يبرر فيها سارتر اتخاذ معايير رادعة ردا لتجاوز الحرية حدودها وليست هذه المعايير فى الحقيقة عنفا ، بل هى الصراع المشروع الذى تراءى فى التاريخ بين الطبقات الظالمين لها . فكما فرق سارتر بين الثورة والتمرد ، يفرق هنا بين العنف الطاغى والصراع المشروع : « يجب أن

بحسب فلسفة الثورة حساباً لتعدد الحريات ، فتبين أن على كل حرية منها – بوصفها حرية فى ذاتها – أن تطوع بحيث تكون موضوعاً للحرية الأخرى . وهذه السمة المزدوجة من الحرية والموضوعية هى التى يمكن أن تشرح وحدها المبادئ المعقدة من الصراع والاخفاق والعنف . ذلك أنه لايتصور أبدا الاضطهاد إلا لحرية من الحريات ، ولكن لايمكن اضطهادها إلا إذا تهيأت لذلك فى جانب من جوانبها ، أى إذا اعتدت بالحرية الأخرى على أنها مجرد شئ من الأشياء . وبهذا يمكن أن نفهم الحركة الثورية ومشروعها الذى يقصد فيه إلى الانتقال بالمجتمع – عن طريق العنف – من الحالة التى تكون فيها الحريات مستلبة إلى حالة أخرى مؤسسة على اعتراف الحريات بعضها ببعض » .

والظاهرة السابقة يبدو فيها صراع الطبقات من خلال التاريخ . وفى هذا المجال لايرى سارتر ما يراه الماركسيون من حتمية المادة ، ذلك أن هؤلاء يرون « البنية الدنيا » فى الإنتاج ووسائله هى أساس « البنية العليا » الفكرية والتشريعية والأدبية والفنية . فليست الأفكار والنظم إلا انعكاساً للمادة . وعندهم أن نظام الطبقات نفسه نتيجة لعلاقات الإنتاج المادى بوسائله بين العمل وما يتولد عنه . والديالكتية المادية هى صراع التناقض بين الإنتاج وعلاقاته فى المجتمع ، وعن هذا التناقض يتطور التاريخ كما تتطور الأفكار والنظم تبعاً له . وينكر عليهم سارتر حصر صنوف الصراع فى المادة ، وجعل الفرد فى مجتمعه أو طبقته مجرد انعكاس لها . ذلك أن التاريخ إنسانى ، والواقع فى ذاته لامعنى له إلا بمجهود الإنسان ومشروعه الذى يتخذ الواقع مادته الغفل كى يتجاوز الحاضر إلى مستقبل ، بالثورة على الحاضر ثورة اجتماعية ، يفرق فيها سارتر بين الثورة والتمرد كما قلنا من قبل . فلا معنى للتاريخ إلا بالانسان ، وبوجود الإنسان فى موقف ، أى فى واقع عينى يمنح الإنسان فيه هذا الواقع معنى مرددا يتجاوز به ذاته – حين يفهم حريته الرشيدة – إلى مستقبل لطبقته ، ثم لأمته ، ثم للعالم من حوله .

والثورة الاشتراكية بهذا المعنى ترمى إلى تغيير الواقع لا إلى مجرد ترميمه وترقيعه . وطالما ردد سارتر أن الهدف يجب أن يكون تغيير العالم ، لامجرد إصلاحه ، وهذه القولة هى نفس كلمة ماركس ، ولكن سارتر لايرى هذه الثورة انعكاسا للمادة ، ولا يرى حتمية التاريخ فى الواقع الغفل دون الوعى الإنسانى الذى هو فى الحقيقة كل شئ . « فالثائر فى نفس اختياره للثورة يتخذ وضعاً مميزا : فهو لا يكافح من أجل

الاحتفاظ بطبقة كالمقاوم فى داخل الأحزاب البرجوازية ، ولكنه يكافح من أجل القضاء على الطبقات ، وهو لايقسم المجتمع إلى أناس ذوى حق إلهى أو طبيعى ، ولكنه يتطلب وحدة فئات الأجناس البشرية ، ووحدة الطبقات ، وبالاختصار : وحدة جميع الناس » .

وسارتر أبعد من أن يقصد إلى « المثالية » فى أفكار تجريدية ، فالإنسان فى موقفه مرتبط بالواقع العينى الذى يملى عليه واجبه ، وهذا الواجب يتخذ كل ماله من معنى بحسب وعى الإنسان بالواقع المحس من حوله . وفى هذا يفترق سارتر عن ديالكتية الفيلسوف : هيجل ، التى تنحصر فى المجال النظرى فى الصراع بين قضية فكرية وأخرى لينتج عنها قضية تركيبية لاتلبث أن تدخل فى صراع مع قضية أخرى لينتج عنها بدورها قضية تركيبية ثانية وهكذا ، فالصراع الفكرى النظرى لاقيمة له ولا أثر بدون أن ينبع من الواقع ، وفى هذا يتفق سارتر مع ماركس فى الارتباط بالواقع والعمل ، وإن خالفه فى الاحتفاظ بقيمة الانسان ووعيه تجاه هذا الواقع والعمل ، وفى إنكاره للآلية المادية التى تمحو الفرد .

ذلك أن المادة — عند سارتر — محكوم عليها من الخارج وليست بحاكمة . والتاريخ ليس سوى تغير بجهد الإنسان وإرادته . فحتميته إنسانية قبل كل شئ . ولكن لا قيمة للوعى الإنسانى نظريا ودون غوص فى أعماق الواقع الذى يبدأ من المشروع العملى يقول سارتر ردا على هيجل : « فالدم والعرق والألم والموت ليست أفكارا ، والصخرة التى تسحق والطلقات التى تقتل ليست أفكارا ، وإنما توحى الأشياء بما يسميه : « باشلار » فى دقة : « المعادل العدائى » . — يجب أن يكون ذلك فى ضوء مشروع يوضحها . . فليس صوابا — إذن أن الانسان — على نحو ما يرى الفيلسوف المثالى هيجل — فى خارج العالم والطبيعة » .

وسارتر فى ربطه الوعى بالواقع — فى الصراع الطبقى من أجل الأشتراكية — يخالف كلا من هيجل وماركس ، ولكنه إلى الثانى أقرب منه إلى الأول ، إلا أنه يستبدل بالسبب والمسبب الماديين عند ماركس ، يستبدل بهما الوسيلة والغاية ، ونفس التسمية تفترض الوعى الإنسانى أساسا للصراع والتغير الثورى . ووراء هذه الوسيلة وغايتها تكمن القيمة الإنسانية للثورة الاشتراكية فى أوسع نطاق ، وهذه القيمة ليست

تجريدية ولا محدودة بمنفعة طبقة أو فرد يقول سارتر : « وفى هذا تبدو النزعة الإنسانية الثورية ، لا بوصفها فلسفة طبقة مهضومة ، ولكن بوصفها الحقيقة نفسها التى أذلها واضطهدها الناس وألبسوها القناع ، لأن مصلحتهم فى الهرب منها ، وتصبح هذه النزعة الإنسانية جلية لكل ذوى الإرادات الخيرة ، حتى لتكون الحقيقة نفسها هى التى صارت ثورية ، ولكنها لبست الحقيقة المجردة فى المثالية ، بل الحقيقة العينية التى يريدها ويخلقها ويدعمها ، ويظفر بها — فى صنوف الصراع الاشتراكى — أناس يعملون من أجل تحرير الانسان » .

وقمة هذا الصراع الاشتراكى — الذى مظهره جهد الطبقات ونشاطها وتحقيق الحرية فى إطار النزعة الإنسانية — هو فى تحقيق مجتمع لاطبقات فيه « ومعنى هذا أنه يجب ألا تطغى مطلقا مطالب فئة أو طبقة على مطالب غيرها من الفئات والطبقات ، وإلا وقعنا فى التجريد . وبعبارة أوجز : لايمكن أن تتم للأدب الفعال طبيعته الكاملة إلا فى مجتمع خال من الطبقات » .

وفى هذا المجتمع الذى لا طبقات فيه ، على المفكرين والكتاب أن يقوموا بواجب النقد الذاتى . وهنا يفترق سارتر عن الأدب الماركسى الذى يفرض المخرج المتفائل — فى القصص والمسرحيات — حتى لو كان مفتعلا على الموقف الأدنى ، يقول سارتر : ويتناول الكاتب العالم على ما هو عليه ، وفى أقوى حالات واقعيته ، أى وهو عفل ، متصبب عرقاً ، كريه الرائحة من محض ماجرى فى حاضره ، ليقدمه إلى حريات الأفراد على أساس من الحرية . وفى هذا المجتمع — الذى لا طبقات فيه — يصبح الأدب هو العالم ماثلا أمام نفسه فى حال من الانتظار للقيام بعمل حر يتقدم فيه إلى القضاء الحر الصادر عن جميع الناس ، وسيكون الأدب ، إذن ، هو الوعى بالذات وعيا عقليا أو منطقياً » .

ويعنى سارتر بتوكيد أمر آخر يفترق فيه عن فلسفة الاشتراكية الماركسية ، هو الحريات النظرية إلى جانب الحريات المادية . فالاقطاع الفكرى — سواء طغت به فئة أم جماعة ، ذو أخطار لاتقل عن الاقطاع المادى والديكتاتورية فالحرص على الحريات النظرية لا يقل شأنا عن الحرص على الحريات المادية . « وهكذا يمكن أن يتم للادب بلوغه حال الوعى الكامل بنفسه فى مجتمع لاطبقات فيه ولا دكتاتورية ولاجمود .

وسيدرك الأدب فى هذه الحالة أن المبنى والمعنى والجمهور والموضوع أمر واحد ، وأن حرية القول النظرية وحرية العمل متكاملان » .

والغاية من وراء الصراع الاشتراكى — عند سارتر — هو أن تصير « الإرادة الخيرة » واقعياً عينيا فى مجتمع لا طبقات فيه . وهذه الإرادة الخيرة لا يمكن أن نعامل الناس على أساسها فى الحاضر ، بل يجب أن نعاملهم على أساس أن يبذلوا الجهد فى تحقيقها . ومن ثم يتولد توتر خاص فى الكفاح الفكرى بين الواقع الذى هو البدء المشروع فى الموقف المتجاوز للحاضر ، وبين الغاية التى تتخذ مادتها من هذا الواقع : « لأن فريقا كبيرا من الجمهور الذى نريد أن نتوجه إليه لا يزال يستقى إرادته الخيرة من العلاقة بين شخص وشخص ، وفريق كبير آخر ينتمى إلى الجماهير المظلومة ، ولذا أخذ على نفسه بكل الوسائل واجب الحصول على تحسين حظه المادى . إذن يجب أن نعلم أولئك أن سيطرة الغايات لا يمكن تصورها إلا إذا كانت تهيئ لسيطرة الغايات ... وبالاختصار : علينا فيما نكتب أن نكافح فى سبيل حرية الفرد وفى سبيل الثورة الاشتراكية » .

والأدب الاشتراكى فى كل حالاته السابقة عليه أن يبقى مستقلا ، فلا ينحدر إلى هوة الدعاية ، وإلا فقد أثره . ويشهر هنا سارتر حربا شعواء على كتاب الشيوعية الذين يسخرون الأدب لغايات سياسية محددة يكونون فيها بوقا لغيرهم ، ويرى فى ذلك أن الأدب يصير وسيلة لا غاية ، ويفقد نفسه بنفسه ، ويضيع كل تأثير له فى الجمهور . ويدعو سارتر هؤلاء الكتاب : « كلاب الحراسة » . وفى الحق يتفق رأيه فى ذلك مع رأى ماركس من الناحية النظرية التى فسدت بالتطبيق . ولهذا السبب يرى سارتر أن واجب الكاتب : « أن يتخذ لنفسه موقفاً ضد جميع المظالم من أى مصدر أتت . وبما أنه لا يكون من معنى لما نكتب إذا لم نتخذ لأنفسنا هدفا ثابتا هو سيطرة الحرية فى المستقبل عن طريق الاشتراكية ، فالذى يهمنا أن نبين فى كل حالة أنها احتوت على خرق للحريات النظرية والفردية أو على اضطهاد مادى أو على الأمرين معا » . ويرى سارتر أن الجهود الاشتراكية يجب أن تهدف إلى تحقيق ما سماه « كانت » : « مدينة الغايات » ، حيث تتحقق الإرادات الخيرة ، فيصبح الانسان غاية ، لأنه يمثل الشخصية الإنسانية نفسها وفى سبيل سيطرة « مدينة الغايات » يجب أن يقوم الفكر والفن بتصوير الواقع العينى

بكل ماله وما فيه حتى يفهم موقف المرء منه حق الفهم . وللأدب فى ذلك دوران : دور السلبية ، أى الدفاع عن المظلومين وتصوير المظالم ، ثم دور البناء الذى يتراءى من وراء هذا التصوير الواقعى فى أقوى صور ضراوته . فليست الأشتراكية — عند سارتر — هى الغاية الأخيرة . يقول سارتر « فى نظرنا لايصح أن تمثل الأشتراكية الغاية الأخيرة بل نهاية البداية ، أو — إذا فضلت تعبيراً آخر : الوسيلة الأخيرة قبل الغاية التى هى تمكين الإنسان من تملك حريته » .

ولايتحقق كل ذلك على أساس النزعة الإنسانية إلا بوعى الفرد الحر ، الذى يرمى إلى تحقيق ذاته من خلال وعى الآخرين وبوساطتهم . وفى هذا ينكر سارتر تبعية الفرد للمجتمع تبعية مطلقة تمحو ذاته ، ويرى فى الشيوعية خطرا كبيرا عليها ذاتها لأنها بمبدئها فى الاستهانة بوعى الفرد مهددة بأن تقضى بذلك على معنى الاشتراكية نفسه .

الأسس العامة لفلسفة الأدب الاشتراكى

تقوم اشتراكية الأدب — فى جوهرها لدى جميع دعاة الأدب الأشتراكى — على الاعتداد بأن الأدب— كالفن — ظاهرة اجتماعية وأنه تصوير عينى لأحاسيس الكاتب أو الشاعر فى علاقته بالطبيعة أو بعصره أو بطبقته الأجتماعية على أساس من الصدق والأصالة .

فالكاتب إنسان يشعر بحاجة ملحة إلى بسط معانى وجوده وتحقيقها فى مشروع عينى تصويرى ، وهو فى هذا يختلف عن العالم أو الفيلسوف ، إذ أن كليهما ينحصر جهده فى الأفكار والتجريديات البعيدة من التصوير .

وإذا تتبعنا الأدب فى تاريخه الطويل فى الآداب العالمية ، وضح لنا أنه على الرغم من أن جوهر الأدب هو التصوير ، فإنه لايمكن أن يقف هذا التصوير عند عناصر المحسات التلقائية أو البيولوجية المحضة . فالغريزة الجنسية — مثلا — فى معناها الأدبى لم تكن يوما ما مادة عمل أدبى ناجح ، ولكن هذه الغريزة فى دلالتها الإنسانية فى صنوف الحب ، والأسرة وارتباطها بالفروسة أحياناً ، وبحرص الانسان على الخلود بالتوالد وما إلى ذلك ، كانت مادة لفيض من الإنتاج الأدبى الخصب على مر العصور . وكذلك غريزة الخوف ، إذا ظهرت فى كفاح ضد الموت ، ومواجهة المغامرات ، والصمود فى المعارك . . فالحاسة الجمالية من طبيعة الفن ، على أساس تعرف العالم الخارجى فى التصوير وتعرف الانسان على نفسه من خلال هذا العالم الخارجى . وهذا التعرف مدنى بطبيعته ، لأنه ينكر كل الانكار الوقوف عند المحسات التلقائية غير الغنية بمعانيها الإنسانية .

ومن طبيعة الاحساس الجمالى — طبقاً لما قدمنا — أنه يهزل كلما بعد من التحديد ، والتحق بالتجريد ، لأن جوهره التصوير ، ولأنه بالتجريد يقرب من الفلسفة والمعرفة المجردة ، فيفقد روح الإثارة الموحية ، بلجوئه إلى الأذهان دون اعتماد على الواقع والعيان .

ودل استقصاء تواريخ الآداب العالمية على أن الأنتاج الفنى يسمو فنيا حين لايقف عند حدود هذا الواقع ، بل حين يصف الوعى به ، ليشف هذا الوعى عن الفرق بين هذا الواقع السائد المسيطر المتحكم وبين حرص المرء على تحقيق ذاته من خلاله وبوساطة

وقديماً تراءى فى الآثار الأدبية اليونانية الكبيرة صراع الإنسان ضد عوامل الطبيعة، وضد القدر كما كان سائدا فى أساطير اليونان . واقرأ إذا شئت المسرحيات التى ألفت فى موضوع أوديبوس ، أوبروميتيوس ، كما تراءى مغزى تصوير هذا الوعى فى التغنى بالحب المحروم ، والإرادة المعوقة ، والعواطف الجائعة .

فالحاسة الجمالية ، إذن ، تغنى وتكمل بالتحديد وبالخلق الفنى الذى فيه تجتهد فى إغنائها للمعانى الإنسانية ، بمحاولة سيطرة الإنسان على ماينال من وجوده وينقصه ويحد من سلطانه .

وإذا كان مصدر الأدب – بوصفه فنا جميلا – هو ذات الفنان الذى يبدأ من الواقع ليعيه وعيا ذا دلالة ذاتية غايتها تملك الوجود والسيطرة عليه ، فإن الإنتاج الأدبى يصبح أكثر أصالة كلما امتدت جذور الوعى فى هذا الواقع ، كى يدل على موقفه منه ، وكفاحه ضده .

فلا يمكن أن يمارس النشاط الجمالى إلا من خلال هذه الحدود التى يريد الكاتب الانطلاق منها ، بوصفها خصائص مميزة لإدراكه ، ومعالم محددة لموقفه ومادة عينية تتراءى منها مثاليته التى يقصد إلى تحقيقها دون أن يصرح بها . فذاتية الفنان إنسانية فى مصدرها ، وموضوعية فى مغزاها .

ولكن إذا كان الأدب كله ذا دلالة إنسانية ، فليس معنى ذلك أن الأدب كله كان ذا « نزعة إنسانية » فى معناها الإيجابى وشتان بين الأمرين ، فقد يعبر الأدب عن الهرب من الواقع فى زهد للحياة أو فى صوفية سلبية ، أو يجارى إدراكا سائدا لطبقة مميزة ، أو يصف البؤس على أنه من طبيعة الأشياء بالنسبة لفئة خاصة فى المجتمع يراها الكاتب وهو خارج عنها .

فليس فى التصوير الفنى – من حيث هو – ضمان للنزعة الإنسانية التى تلازم كمال الوعى ، إذ أن هذا الكمال مرتبط بسداد التفكير . والفنان يهتم بالإثارة أكثر مما يهتم بصواب التفكير ، وبالرؤية أكثر مما يعنى بالحجة ، وبالإقناع العاطفى أكثر مما يهتم بالإقناع والمنطق . وهنا لابد من توجيه لهذا الوعى . وهو توجيه لاينال من حرية الكاتب أو الفنان ، بل هو تعميق لهذه الحرية ، بحيث تعى الواقع وعيا رشيدا ، وتقتنع به ، قبل أن تفكر فى تصويره تصويرا جماليا .

وهنا كذلك لابد أن نرجع إلى طبيعة الفن فى توجيه هذا الوعى وتحديده . وقد سبق أن قررنا أن كل عمل أدبى ذو دلالة إنسانية . فليس المضمون فى العمل الأدبى خارجاً عن طبيعة هذا العمل . وكل فنان كبير ، وكل كاتب عظيم قد اقترح كلاهما – فى صورة غير صريحة – صورة جديدة للانسان أو للمجتمع أو للطبيعة ، حين بدأ من واقعه وعبر عنه صادقا عن وعى به . وإذا كان جوهر الأدب هو تصوير الواقع على حسب إحساس الكاتب به بغية التغلب على مافيه من عوائق ، فالموضوع الكبير للأدب هو « استلاب » الإنسان فى الكون .

وهذا « الاستلاب » الذى لايخلو من تصويره عمل أدبى ، يجعل المرء فى صراع مع الطبيعة ، أو مع المجتمع ، ومايسوده من تقاليد ونظم . وقد يبدو تصوير هذا الاستلاب ذاتيا محضا فى تصوير الحب المعوق مثلا ، ولكن إذا تعمق الكاتب فى تصويره للحب نفسه ، فانه سينفذ فى صميم بنية المجتمع وتتراءى من خلال تصويره دعوته إلى تغير هذه البنية قليلا أو كثيرا على حسب وضعه فيه ، وكثيرا مابدت الدعوة إلى التغيير ضمنية فى شكوى اغتراب الشاعر العربى فى مجتمعه ، واستلابه حقه بوصفه إنسانا ذا مواهب مهضومة . خذ مثلا صيحة أبى العلاء :

أولو الفضل فى أوطانهم غرباء ... تشذ وتنأى عنهم القرباء

ونظيرها قول شاعر حديث يصف اغتراب النبوغ :

من لشاو بالأهل يشكو اغترابه ... سئم العيش عذبه وعذابه
ود لو تطفئ المنون وميضاً ... من حياة بريقها خلابه
بات بالليل يعقد الأمل الضخ ... م ، فلما بدا الضياء أذابه
كل يوم له أمانى تفنى ... ورجاء تذوى الليالى شبابه
أكثر الإنس لا تحس لديه ... من صفات الإنسان إلا إهابه
حامل فى أديمه نفس عجماء ... وفى الشكل مشبه أترابه

ومايفيض به الشعر العربى من أمثال هذه الشكوى من اغتراب الشاعر فى مجتمعه ، وكلها ذات دلالة ضمنية على دعوة الشاعر إلى تغيير بنية المجتمع ، وفيها شعور عميق

بأن ذلك المجتمع مريض ، ومعاييره معوجة زائفة . ولكن هؤلاء الشعراء لم يكن ليرقى وعيهم إلى دعوة ثائرة تقصد إلى تغيير بنية المجتمع من أساسه ، بل كانوا غالبا ما يرون أن ذلك الشر من طبيعة المجتمع ، يتعرض له المرء لمعاناته ، ومراودة النفس عليه ، لأن الطبقات الاجتماعية فى إدراكهم ثابتة لاتقبل تغيرا . وإذا شئت دليلا على ذلك فاستمع إلى قول شاعرنا شوقى يخاطب فكتور هوجو :

الحال باقية كما صورتها ... من عهد آدم ، ما بها تغيير
فمن القوى على الضعيف إمارة ... ومن الغنى على الفقير أمير

وكذلك هذه الأبيات :

أمور كما تدرى ودنيا بحالها ... ودهر رخى تارة وعسير
وأحوال خلق غابر متجدد ... تشابه فيها أول وأخير
تمر سراعاً فى الحياة كأنها ... ملاعب لا ترخى لهن ستور
وقام مقام الفرد فى كل أمة ... على الحكم جمع يستبد غفير
وحور قول الناس : مولى وعبده ... إلى قولهم : مستأجر وأجير

فالشاعر يرى المجتمعات من خلال نظم ثابتة كل الثبات ، طابعها كلها الظلم ، ويتشابه فيها نظام حكم الفرد بنظام حكم الشعب ، كما يتشابه الأرقاء بالأجراء . ولاشك أن هذا التصوير مستند إلى الواقع ولكن يشوبه نقص الإدراك أو نقص الوعى ، مما صبغ التصوير بصبغة الاستسلام الذى يشف عن سخط البائس .

على أن النقص فى مثل هذا الوعى واضح لكل من له إلمام بتاريخ الإنسانية ، وكفاحها السياسى فى نظم الحكم ، وكفاحها الاجتماعى فى القضاء على طغيان الطبقات بعضها على بعض ، وكفاحها الدينى ضد رجال الدين وطغيان العقائد الفاسدة ، مما لا سبيل إلى ضرب الأمثلة عليه وعلى دلالاته المختلفة فى الآثار الأدبية العالمية . فإذا طالبنا باسم الاشتراكية نضج وعى الكاتب ، وصدقه فى تصوير هذا « الاستلاب » فى أدبه ، فإننا لانضاد طبيعة الأدب فى شئ ، بل نساير الإنتاج الأدبى الناضج فى الآداب العالمية كلها . فالأعمال الأدبية الخالدة هى التى شفت عن وعى عصرها وارتبطت به فعلى الرغم من أن شكسبير لم يكن على وعى برسالة الأدب كما تدعو إليها الواقعية الاشتراكية فإن عنصر الحياة الخالدة فى أدبه يرجع إلى إرساخ جذور أعماله الأدبية فى وعى عصره .

فلوحات الشاعر النابضة بالحياة الفنية تبين عن الشخصيات المتحللة فى عالم الإقطاع ، وعن الجهود الشعبية وراء هذا التحلل ، فى ملوكه المتسولين ، وفى عبيد المال بلا شفقة وفى عظائه المسفين المتبججين . وقد أضفى شكسبير بذلك كله حركة حيوية على عصور وحرك عوالم ، وشف عن صنوف من الصراع والكفاح ، صور ناس العصر فى آلامهم ومسراتهم وجرائمهم وفضائلهم وإسفافهم وعظمتهم وكذلك كان « جوته » فى نزعته الإنسانية ، واحتفائه بالعمل وأنه أساس إغناء الحيوية والإدراك ، وتشهيره بسلطان رأس المال ، وكشفه عن بؤس عصره ، ومحاولته الهرب منه والتمرد عليه . وهذا هو الجانب المضئ الباقى الأثر فى إنتاجه . وفيه يتجاوب تجاوباً تاما مع عصره فى آماله ومطامحه .

وإذا كانت هذه النزعة الإنسانية متحققه فى عيون الأعمال الأدبية لدى كبار الكتاب العالميين ولكن عن غير وعى ، فقد آن أن نجعلها واعية واضحة لدى الكتاب جميعاً ، عن طريق تربية هذا الوعى الإنسانى وقيادته ، وتثقيفه ، دون تحكم فيه أو حجر عليه أو تقييد له . فلو اعتددنا بالأدب على أنه الوعى الإنسانى لخروج الانسان من قيود « الاستلاب » ، فإن النقد بدوره هو وعى الأدب . وظيفة هذا الوعى النقدى أن ينمى العناصر الفنية الناضجة ، ويقضى على عناصر التخلف المعوقة فى الفن . والعناصر المعوقة للفن جميعها مصدرها عدم الوعى الإنسانى الكامل لدى الكتاب . والفن تصوير ، وهو فى هذا يغاير المعرفة والإدراك فى ذاتها ، ولكن ليس يعنى ذلك أن الفن والمعرفة مفترقان لا يجتمعان . ففى الفن تعرف عن طريق التصوير ، تعرف على الطبيعة والمجتمع للتغلب على مظاهر « استلاب » الانسان . ومن ثم يتيسر تفسير الأعمال الفنية الكبيرة . فأسخيلوس شاعر اليونان الكبير عارض القدر بالعدالة ، وسرفانتس عارض مثالية عالم العصور الوسطى الرتيب ، بعالم الشعب وإدراكاته الواقعية فى قصته الخالدة « دون كيخوته » . فعلاقة المعرفة بالإنتاج الأدبى كعلاقة الفكرة بالموجود فهى شطره الآخر . وفيه يقترن الجمال بالمعرفة . ولاوجود للجمال مجردا من المدلول ، لأن الجمال حملة اعتبارات اجتماعية مدنية ، تشف دائما عن الدلالات الإنسانية ، وتريد الاشتراكية أن تكون هذه الدلالات ذات نزعة إنسانية بتربية الوعى الإنسانى وتعميقه . ومن قبل قد اشترط « اميل زولا » أن يكون الكاتب على وعى تام بجمع ماقالته العلوم الإنسانية فى

الموضوع الذى يعالجه . ويوجب الماركسيون على الكاتب أن يكون على وعى بالعلوم الاقتصادية والسياسية ليعيش فى عصره ، ويشارك بأدبه فى الصراع الأجتماعى . ويحتم الوجوديون أن يعرف الكاتب ظاهرة الوجود ، وأن الوجود للموجود لايتحقق إلا مع الآخرين وبوساطتهم وبعبارة أخرى كل موجود يتحقق وجوده فى « موقف » . فلا وجود تاريخى للأدب للأدب ، أو الفن للفن ، إذ فى ذلك فصل بين الأدب وروحه ، ومعنى ذلك أن يصير الأدب جثة هامدة .

وقد وضح مما سبق أن الأدب شكل ومضمون مختلطان لايتميز أحدهما عن الآخر فى الخلق الفنى . وفيهما لايتجاوز الفن نطاق الحقيقة وفيها يجب أن يغوص الفنان فى واقعه ليتجاوزه . فالشكل هو الجهد الفنى لعرض المضمون عن حرية . ويقصد بالحرية هنا الوعى بالضرورة ، أو بالموقف ، وسيطرة المرء على هذه الضرورة أو هذا الموقف . والواقع والوقوف عليه أساس للخلق الفنى ، أى للشكل والمضمون معاً . فلا قيمة فنية للأفكار والصور المثالية ، المعلقة فى الهواء ، غير الغائصة فى صميم الموقف . فالاعتداد بالواقع — لا بالفكرة المجردة — أساس لاكتمال الخلق الفنى من الناحية الجمالية ، هذا الواقع فى ضراوته وتوعده وكثافته ، ليتغلب الإنسان على استلابه فيه ، ومن خلاله .ولاقيمة للواقع بدون وعى به كما أنه لاقيمة لوعى مجرد لا يبدأ من للواقع . فالإحساس الأليم بالفرق بين الواقع فى ذاته والوعى المستلب هو . فالموت والبطالة والبؤس والجوع ، والحرمان ، وكل مظاهر «الاستلاب» لبست مجرد أفكار ، بل هى حقائق يعيشها الناس ، فى فترات محددة من التاريخ ، وهى لاتتطلب تفكيرا فحسب ، بل تتطلب عملا . وتصورها فى صدق وأصالة ووعى ناضج هو فى ذاته « عمل » . ولهذا يسمى دعاة الاشتراكية جميعاً أدبهم أدب « عمل » .

ولم يعد يكفى الكاتب أن يحيا حياة المستهلك فى مجتمع مكافح ، وأن يكون عالة فى عصر النشاط والعقل حين يدل تاريخ أسلافه فى الآداب العالمية على أنهم كانوا فى طليعة الثائرين لتصوير المجتمع البائس ، وشقاء هذا الضمير إزاء كل مايهدد الإنسانية بالاستلاب ، أى استغلال الانسان بالطبيعة أو بأخيه الإنسان .

ومبنى العمل الأدبى على الصورة الأدبية.وفى هذه الصورة يتوحد الشكل والمضمون

ولذلك لابد من عزل عناصرها — نظرياً — لتفهم عملية الخلق الفنى . فيبدأ الكاتب أو الشاعر عن مضمون واقعى مادته شئون الحياة الجارية ولكن على أن يغنى هذا المضمون بإدراكات الوعى الذاتى ، المحيط بمعانية المدنية ، كى يتاح له صيانته بمواد التصوير التى هى فى الأدب : الكلمات والجمل والعبارات ، بما تطيقه إمكانيات لغته ، وتقاليدها الدلالية ، وذوقها الجمالى الموروث والمكتسب . فلا تصبح الكلمات مجرد أصوات وموسيقا وإيقاع معزولة بل تشف فى مجموع العمل الأدبى على مجرد الدلالة على الأمور الواقعية ، بل يغنى من ناحية التصوير بمعان إنسانية ونفسية تثار عن طريق الشعور والفكر . ويتم الوقوف على هذه المعانى التصويرية فى حركة القراءة والوقوف عند الكلمات ودلالتها الجمالية قضاء على روح العمل الأدبى ، كما أن الوقوف على المدلول مجردا من التصوير خروج عن مجال الأدب .

والوعى الفنى مصدره ذات الكاتب . وهذه الذاتية غنية فى تراسلها مع مشاعر لآخرين وقضاياهم . ويجب أن تتراءى فى العمل الأدبى فى صورة آراء وأفكار ومشاعراً مبررة من داخل العمل الأدبى نفسه . فعلى أنه لا حيدة الفن ، لأن الكاتب يتخذ وضعا معينا فى تصويره من عصره ، لابد مع ذلك أن يكون التصوير نفسه هو الذى يدل على موقفه .

والتصريح يقضى على واقعية العمل الفنى ويجعله مثاليا مباشرة . « تملأ القصة ذات الوجهة الاشتراكية رسالتها على نحو كامل ، إذا قضت — بطريق التصوير الأمين للعلاقات الواقعية — على الأوهام المعهودة المتعلقة بطبيعة هذه العلاقات ، فدفعت إلى الارتباط فى النظم الفاسدة ، حتى لو لم يبين المؤلف حلا مباشرا لها فى قصته .

ومهمة القارئ استنتاج وجهة العمل الأدبى . من خلال الموقف والحدث فى ذاتهما ، دون أن يصرح الكاتب ودون أن يقدم حلا محددا لأنواع الصراع الاجتماعية التى يصفها . ويجب أن ينبثق العمل الأدبى من واقع المجتمع ، ويستمد جوهره من الحياة ، ولكن لايصح أن يفرض نفسه على الحياة أو على الواقع ، كما لايصح أن يستمد قيمته من شئ آخر سوى نفسه . فاذا تعلق الكاتب بمذهب فكرى حين تعوزه الموهبة ، فأراد أن يجعل لعمله الأدبى قيمة يستمدها من خارج نطاقه ، فإن عمله الأدبى يرد كثيفا فنيا فلا يكون مرآة الحقيقة ، ويتردى به فى مهواة الدعاية ، ويضيع جوهر الأدب ، لأن الأدب نفسه فى هذه الحالة هو الذى يقع فى هوة «الاستلاب» .

نقطة البدء فى الخلق ذاتية . وغناء هذه الذاتية يقتضى ألا يقف الكاتب عند الغرائز التلقائية المباشرة كما أسلفنا ، بل لابد أن يتحدث عنها بوصفه إنسانا ، أى يتعالى بها عن طريق غير مباشر ، فيدع تصويره يشف عنها كالمرآة تشف عن الحقيقة ، ولا يصح أن تكون هذه العواطف المصورة فردية محضة ، كالفرقة والقسوة والاحتقار لأنها عواطف تدعو إلى العزلة ، ويقتضى تصويرها أن تفرض على الآخرين من خارج نطاق حريتهم ، ثم لأنها تنمى عزلة القراء ، وتجعل جمهور الكاتب غير متماسك ، وغير عضوى ، إذ أنه سيصير جملة أفراد معزولين بالقراء . ومضمون الأدب انفعالى ذاتى فى نشأته ، ولكنه إيجابى اجتماعى فى التوجيه بدعوته . وموضوع العمل الأدبى لا يكتسب غزارة وجوده الفنى من تعدد الوصف وطوله ، ولكن من تعدد العلاقات الإنسانية وتعقدها وعمقها فلكى يبدو هذا العالم أغزر وجوداً يجب أن يكون كشف الكاتب له فى إنتاجه كشف التزام فى خياله عن طريق العمل . وبعبارة أخرى كلما كان القارئ أكثر توقانا إلى تغيير العالم الذى يقرأ ، كان هذا العالم الفنى أكثر حيوية .

وقد كان كثير من الكتاب — قبل الاشتراكية — يتراءى فى تصويرهم القصد إلى تحوير العالم الذى يعيشون فيه ، وتهذيبه ، مع المحافظة على بنيته . وكانت هذه حال « فلوبير » الكاتب الفرنسى الذى طالما سخط على البرجوازيين فى أدبه ، ولكنه كان يدافع عنهم ضد العمال ، فى وقت كانت فيه البرجوازية طاغية ، منحلة ، كما تتراءى كذلك من تصويره نفسه . ويمكن أن يعد من هؤلاء شاعرنا شوقى ، فقد كان يدعو إلى الاصلاح عن طريق التطور ، وحكم الشعب نفسه بنفسه ، ولكن فى إطار ثابت من النظام المستقر مطبقاته ونظمه كما ألفها . فكان أبعد مايكون من الأدب الثورى الذى تقصد إليه الاشتراكية .

ذلك أن الاشتراكية لاتقصد إلى تحوير سطحى فى نظام المجتمع ، ولكنها تقصد إلى تغيير بنيته من أساسها ، بإصلاح ثورى جوهرى للنظام الاقتصادى والسياسى والاجتماعى جملة . ومعيار هذه الثورة الأدبية إنسانى ، عماده ملاحظة الواقع فى صدق ، مع فضج الوعى ، وموضوعية التصوير .

وهذه أمور أوجزنا فيها القول ويضاف إليها معيار آخر إنسانى أيضا هو ملاحظة فرق مابين الثورة والتمرد ، فالتمرد ذاتى فردى ، ينفرد الكاتب به دون جهود نظرائه ،

ولـكن الثورة اشـتراك فى الجهود الانسانيـة مع النظراء من الطبقة الاجتماعية أو الأمة أو الانسانية جمعاء. ولا محل فى كل ذلك لاستقلال الفكر عن العمل. فالأدب الاشتراكى تفكير فى صور فنية يتمخض عن عمل إيجابى من خلال وعى الـكاتب بموقفه وعيا إنسانيا ثائرا يشترك فيه مع نظرائه. وهذا قدرمشترك بين واقعية الشرق الاشتراكية واشتراكية الغرب. فبينما يقيم أولئك دعوتهم على نظام الطبقات والبنية الدنيا بانعكاساتها فى البنية العليا للمجتمع، يقيم «سارتر» دعوته الاشتراكية على وعى الـكاتب بجمهوره، وتوحده مع هذا الوعى فى أدبه. وتصويره الواقع من خلاله لتجاوز هذا الواقع إلى غاية إنسانية ثائرة. ويحلل فى ذلك منطق الأدب بما يكشف عن هذا الوعى الانسانى من خلال العصور التاريخية للأدب، مما لاسبيل لنا هنا الآن إلى بسطه. ويتفق الفريقان كذلك فى أن الموقف التاريخى هو أساس هذا الوعى، وأساس تحديده. كما أنه لايجدى فى هذا التحديد نظريات تتحجر بالزمن، فتلائم حالة دون حالة ولا يصح أن يبدأ الـكاتب بمعطيات مذهبيه سابقة تقضى على أصالته وحريته فى أدبه. فأساس الأدب الاشتراكى عند دعاته جميعا — هو حرية الـكاتب فى نطاق وعيه هو، بعد غناء هذا الوعى بالمعانى الانسانية والثقافية، والاحاطة بما تمخضت عنه عصور كفاح الانسان فى سبيل التغلب على جميع مظاهر «الاستلاب» الاجتماعية.

والأدب — كالفن — ظاهرة اجتماعية. وهو فى الاشتراكية نشاط إنسانى وعمل. وهو استجابة لوعى الجمهور وذوقه فى قالبه ومضمونه. وفيه يتمثل قيام الكاتب بمشروع إنسانى يحقق به ذاته فى جمهور عامل. ولا شك أن مطالب الجمهور المحددة بفترة تاريخية تستلزم خصائص جوهرية فى المضمون. وقد يستدعى هذا المضمون تغيرا فى القالب الفنى الأدبى نفسه. ويكفى أن نذكر مثلا رواج القصة فى الآداب العالمية منذ عصور التصنيع وكثرة جمهور العمال، فنافست القصة الشعر الغنائى، وتغلبت عليه، مع ما استدعته سعة الجمهور فى العدد والثقافة من تحور فى قالب القصة الفنى. وقد اقتضى هذا التقدم الاجتماعى أن يصير الوصف فى القصة الحديثة جزءا من الحدث، لا مفصولا عنه، وأن يكون أهم الجوانب الفنية وصف الموقف الانسانى بما يكشف عن العلاقات الانسانية وتعقدها، وغزارتها ووفرة معانيها، لا تتبع حياة بطل، أو تحليله تحليلا نفسيا. كما اقتضى هذا التقدم المدنى كذلك تجديدا فى الصورة الأدبية وطرقها،

ووحدة الموضوع العضوية ، وحدة يراعى فيها وحدة الجمهور العضوية . كل هذه مسائل فنية محضة استلزمها التجديد فى المضمون الأدبى . ومع أننا لانستطيع شرح كل أمر من هذه الأمور الفنية للقارئ فى حدود هذه الدراسة ، فإننا نستطيع أن نستنتج موقنين أن الخلق الفنى — فى الأدب الاشتراكى — استجابة لمطالب الجمهور الانسانية الواعية ، من ناحية قيادة وعيه لامن جهة مجاراته فى أخطائه ، وذلك للقضاء معه على كل مظاهر « استلابه » . وهذا الخلق الفنى ذو وحدة لا تتجزأ من مضمون وشكل ، نفرق بينهما فى النقد لتوكيد أن الفن مظهر نشاط اجتماعى فى المجتمع الاشتراكى ، شأنه شأن مظاهر النشاط الأخرى مع فارق واحد هو أنه مظهر نشاط عملى من خلال المتعة الفنية . وهذه المتعة متعالية ، نفرق بينها وبين اللذة الحسية المحضة ، ولهذا لا نعد من الفن الطهى ، أو العطور مثلا . ويقتضى التعالى بهذه المتعة الفنية أن نعنى بالوعى الانسانى وموضوعية التصور للغاية المتعالية الحرة من جانب الكاتب الاشتراكى الثائر . فالجمال فى العمل الأدبى مقترن بالمقصد الخير الكريم النافع ، ولكنه غير نفعى ، أى أن نفعه ليس مباشرا ، كنفع الآلات والمعادن والحاجات المادية وليس تجريديا كالعلوم والأفكار . لأنه لايدرك إلا من خلال الجمال الفنى فى القالب الذى يقتضيه فى صدوره عن حرية ووعى إنسانى ، وتوجيه إلى جمهور عضوى . وهذا الجمهور يستشير الكاتب ويتوقع استجابة الكاتب لحاجته ، والعمل الأدبى إنتاج يخلق جمهورا قادرا على تذوق الجمال فى المضمون الانسانى الذى ينشده . ولا يخلق الإنتاج الفنى متعة للقراء فحسب ، ولكنه يُتحف القراء بهذه المتعة بتغذية معانيهم الانسانية .

والأدب الاشتراكى دعوة تتضمن مذهبا فكريا ، أساسه الموقف التاريخى لاالفردى ولا يصح أن يتحدد هذا المذهب سلفا ، بقواعد خاصة تفرض على الأدب من خارجه ، إذ أن أساسه ملاحظة الواقع ، وإغناء هذا الواقع من خلال الادراكات الانسانية فى أسلوب محكم يتلاءم مع هذه الادراكات ويتوحد معها ، حتى تصير صورا فنية ممتعة نافعة ، إنسانية فى نفعها ، مصدرها هو الموضوعية فى التصوير ، ووفرة الصلات الانسانية التى بها يتحدد الموقف ويغزر معناه ، وغايتها محصورة فى الاشتراكية ، أى القضاء على كل مظاهر استغلال الانسان بالانسان ، وهذا هو « الاستلاب » الذى تحدثنا عنه سلفا .

والهدف الموضوعى الذى يتراءى من خلال التصوير الموضوعى هو سيطرة الحرية فى المستقبل البعيد عن طريق الاشتراكية . وهذا هو مايجمع بين أفراد القراء ، فيخلق منهم جمهورا عضويا . يقول سارتر : « وبالاختصار » علينا فيما نكتب أن نكافح فى سبيل الثورة الاشتراكية . وغالبا مازعموا أنه لم يمكن التوفيق بينهما : وإنما واجبنا ألا نمل الجهد فى إظهار أن كلا منهما يستلزم الآخر » .

النفس الانسانية فى أدب الجاحظ

لسامى الكيالى

شخصية الجاحظ من أغنى الشخصيات العربية القديمة ، وأكثرها تنوعا ، وأرحبها أفقا ، وأصعبها فهما . يخيل لمن يقرؤه لأول وهلة أن فهمه يسير ، ولكن الذى يدقق النظر فى فنه ومنهجه ، وإشاراته الفكرية والتاريخية ، والثقافية ، يوقن أنه فى شبه متاهات تستعصى على من يقف عند ظواهر التعبير ، ومما يزيد المسألة تعقيدا أن الجاحظ ليس له منهج فى عرض أفكاره ، وآرائه الفلسفية ، بل يستطرد أنواعا من الاستطراد ، وكان معاصروه يتذوقون مثل هذا الاستطراد . ولعل هذا المفكر الكبير كان يقصد من ورائه أحيانا إلى غايات اجتماعية لا نريد الآن أن نتجاوز بها مجال الحدس ، غير أن من المقطوع به أن هذا الرجل الساخر العميق فى سخريته ، جمع إلى قوة التصوير عمق الفكرة ، وكان فكره نسيجا دقيقا متداخل الخيوط ، قد يعز على الدارس تمييزها .

وذلك مادفعنى إلى قراءة الكتاب موضوع الحديث . وليست هذه أول مرة أعلق فيها على كتاب صغير فى موضوع كبير . فلا يعد الكتاب صغيرا بحجمه ، بل بضآلة مايسهم به فى تكوين العقلية العربية التى يتصدى الكتاب لتنويرها فى موضوعه . وقد حملنى عنوان الكاب على أن أعتقد أن المؤلف قصر بحثه على جانب من جوانب دراسة الجاحظ ، هو أصالته فى تصوير النفس الانسانية ، وطرقه الفنية فى ذلك التصوير ، ثم توضيح ماأغنى به الجاحظ الأدب العربى فى هذا المجال . وسرعان ماخاب ظنى بعد قراءتى للكتاب ، فها أنذا أتحدث عنه ، وأثير بمناسبته مسائل تتصل بأزمة الدراسات الأدبية ، وتبسيط الموضوعات الكبيرة التى تهدف إلى نشر وعى ثقافى فى الجمهور .

والكتاب عرض موجز لحياة الجاحظ ، فى خلاله يورد المؤلف أحكاماً عامة على أدب الجاحظ ، ويسرد مؤلفاته ، معلقاً عليها تعليقات مقتضبة ، ويورد بعض نصوص لمؤلفها ، لم يحدد مكانها من كتب الجاحظ إلا فى ثلاثة مواضع لا ندرى لماذا خصها بالذكر ، ولا يشرح القرائن التى وردت فيها النصوص . وبعد ذلك يتم المؤلف الكتاب بقطع مختارة من الجاحظ لم يشر إلى مصادرها كذلك ، ولم يذكر منهجه فى اختيارها ، واكتفى بذكر عنوانات لها ، لم يراع فيها الدقة فى أكثر الأحيان .

وبهذه المناسبة نذكر أن تبسيط الموضوعات ، والإيجاز فيها ، بمعالجتها فى حيز صغير ، ليست من الأمور السهلة ، بل هى تتطلب أولا من المؤلف أن يكون على علم بدقائق موضوعه قبل أن يبدأ فى الكتابة ، حتى يتاح له أن يرد دقائق التفصيلات إلى أصول عامة ، وأن يرجع الأجزاء إلى الكل ، وأن يحلق فوق موضوعه تحليق النافذ البصير ، حتى لا تغيب عنه أهم قضايا الموضوع التجميعية التى لا سبيل لها إلا بالتحليل. وإذا فقد التبسيط هذه المقومات صار اقتضاباً ، وصار إلى الخواطر المتناثرة أقرب منه إلى البحث المنهجى ، ولا يتيسر ذلك إلا للمتخصصين — أقصد المحيطين علماً بموضوعهم لا الحاصلين على درجات تقليدية — فهم وحدهم الذين يعرفون كيف يلقون أضواء على أمهات المسائل التى هى مفاتيح ، وكيف يفيدون من تحليل النصوص فى الوصول إلى الأسس الجوهرية ، فلا يلهيهم العرض عن الجوهر . ولهذا يعهد بمهمة التبسيط فى الحركات الثقافية العالمية إلى المتخصصين ، أى الذين يوثق بتمكنهم من موضوع الدراسة.

وفى رأينا أن مفتاح شخصية الجاحظ هو نزعته الإنسانية ، وهى أهم ما يتميز به الجاحظ ، كما تكشف عن ذلك ثقافته ، وآراؤه التى لا تتاح إلا لمن أحاط بثقافة عصره ، سواء منها العربى وغير العربى . وكان يستطيع الأستاذ المؤلف أن يهتدى إلى ذلك من خلال النصوص التى أوردها فى آخر كتابه ، واكتفى بذكرها ، دون إفادة منها فى توجيهنا لدراسة الجاحظ ، توجيهاً مثمراً ، بل إن الجانب الدراسى فى الكتاب قد يضللنا فى فهم أخص خصائص الجاحظ ، وتورد من النصوص التى كان على المؤلف أن يهتدى بها فيما قلنا مثلا قول الجاحظ : « وقد نقلت كتب الهند ، وترجمت حكم اليونان ، وحولت آداب الفرس ، فبعضها ازداد حسنا ، وبعضها ما انتقص شيئا . ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك العجز الذى هو الوزن ، مع أنهم لو حولوها لم يجدوا فى معانيها شيئاً لم تذكره العجم فى كتبهم التى وضعت لمعاشهم ونظمهم وحكمهم وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة ، ومن قرن إلى قرن ، ومن لسان إلى لسان ، حتى انتهت إلينا ، وكنا آخر من ورثها . . » .

وكذلك قول الجاحظ : « والإنسان فصيح ، وإن عبر عن نفسه بالفارسية ، أو بالهندية أو بالرومية . . وليس العربى أسوأ فهماً لطمطمة الرومى ، من الرومى لبيان لسان العربى ، فكل إنسان من هذا الوجه يقال له فصيح » .

فإذا أضفنا إلى النصين السابقين هذا النص : « إذا سمعت الرجل يقول : ما ترك الأول للآخـــر شيئاً ، فاعلم أنه ما يريد أن يفلح » ، أفدنا أن الجاحظ يسير فى ثقافته على مبدأين عامين ، أولهما الإفادة من جميع مظان الإفادة ، فى التراث القومى وغيره ، نشداناً للكمال الفكرى والإنسانى ، ثانيهما أنه يتخذ من هذه الموارد الثقافية الكبيرة سبيلا لإظهار أصالته ، وإضافة جديد إلى ثقافة قومه وإلى الثقافة الإنسانية ، فمع حرصه الرشيد على تغذية نهمه الفكرى من آراء الآخرين ، لا يتخذ ذلك الحرص سوى وسائل تنمية لإمكانياته ، فهو لا يقول مع الآخرين : كل شئ قد قيل ، وقد أتينا بعد فوات الأوان ، ولكنه يرى المثل الأعلى فى المستقبل المنشود بالجهد والصبر وصدق النية والعزيمة . وقد كانت هاتان الناحيتان هما دعامتى التجديد والأصالة المثمرين فى عصور النهضات . ثم أنهما آتيان على النهم الفكرى وسعة الأفق ، مما اتسم به أسلافنا الراشدون الذين حرصوا على الإفادة من الحضارات قبلهم ، وأضافوا إليها كثيراً ، سيراً على سنة الأمم الناهضة .

والتوجيه العام لدراسة الجاحظ على هذا النحو ، مع بيان نواحى أصالته ، هو ما يفيدنا فى عقليتنا وتفكيرنا ، بدلا من الاعتماد — كما فعل المؤلف — على الآراء المزعمية للجاحظ ، مما صدر به كتابه .

ومما توجبه الدقة فى دراسة الجاحظ التفريق بين ما يقوله إرضاء ومسايرة لما هو سائد ، نزولا منه عند المواضعات ، وما يقوله دعابة وفكاهة ، أو استهتاراً وسخرية ، أو تقية ، ثم ما يقوله فى مجال البحث والدرس والتمحيص . ولا يتطلب ذلك مجالا فى عدد الصفحات ، بقدر ما يتطلب من تعمق ، ودقة نظر ، ووقوف على قرائن النصوص التى قيلت فيها . ومن التسرع الذى يفضى إلى الزلل استخلاص نتائج من نصوص الجاحظ كلها على سواء ، والاعتماد عليها بدون تفريق .

وليس ما نقوله فى اتخاذ الحيطة أمام نصوص الجاحظ لفهمها حق الفهم بدعا من القول ، فهو المنهج المقرر بخاصة فى دراسة كبار الكتاب ، وهو أوجب ما يكون فى دراسة الجاحظ لما له من منهج وطريقة فريدين ، ثم لأحوال عصره الفكرية المعقدة كل التعقيد .

وقد تحدث المؤلف عن النماذج البشرية عند الجاحظ ، ولكنه وصفها بأنها أكثر من أن تحصى ، ونقول له : إنه ليس هم الدارس إحصاؤها ، بقدر ما يهمه شرح خصائصها الفنية ، ومغزاها الإجتماعى ، وأصالة المؤلف فيها جملة ، وهذا ما لم يفعله المؤلف وهو مجال خصب لو أن المؤلف درسها عن قرب واستقصى خصائصها الجزئية ، ليرجعها فى كتابه الصغير إلى أسس عامة فنية وفكرية ، بدلا مما فعله من إيراد شواهد من النصوص مع تعليق هو أحكام مطلقة بدون شرح وتعليل ، والأحكام فى النقد لا وزن لها . وإنما القيمة كل القيمة فى تعليل هذه الأحكام بمعايير فنية موضوعية . ومن باب الفروض الاستطرادية غير المجدية فى شئ ، أن يعقب الكاتب على ذكر شواهده فى وصف الجاحظ للنموذج البشرى لكاتب من كتاب الديوان بقوله (ص ٣٦) : « هذه النماذج البشرية كثيرة عند الجاحظ ، ولو صبها فى تمثيليات لكان لنا منها ، كما قلت ، ثروة فى الأدب المسرحى لا تقل عما تركه الأغارقة » . وقوله كذلك فى نفس المعنى (ص ٣٢) : « ولو حاول الجاحظ هذا الفن لما قل عن سوفو كليس وأرسطوفان وغيرهما من أبطال التمثيليات عند الأغارقة » .

وهذا خلط — فى نظرنا — بين الأجناس الأدبية ، لا يغنى ، ولو كان المؤلف أوجز فى بضعة أسطر الخصائص الموضوعية لفن الصورة عند الجاحظ ، لأفاد قارئه ، بدلاً من هذه الفروض المحالة ، وكان عليه أن يجعل القول فى أسس فن الصورة بعامة وله بعدذلك أن يقرن أصالة الجاحظ فيها بأصالة أمثال « تيوفراست» عند اليونان ، أو (لابروير) عند الفرنسيين لأن جنس فن الصورة واحد فى هذه الحالات ، فيكون ذكرها مجدياً للتوجيه العام .

ومما ننبه إليه كذلك من أخطاء عامة ، تقريب المؤلف لنظرية التطور عند داروين بما يورده الجاحظ من تقارب الأجناس الحيوانية فى صفاتها العامة ، فهذه نظرية خاصة لا تتصل بالتطور فى شئ ، وكانت شائعة فى المجتمعات الإسلامية ، ومن خير من شرحها إخوان الصفاء فى رسائلهم ، وقد لقيت رواجاً فى الأدب العربى والآداب الإسلامية معاً . على أن استشهاد المؤلف لذلك بالنص الذى أورده ص ٤٢ — ٤٣ معكوس القصد ، وبدلا من أن يشير المؤلف إلى حاسة الجاحظ المدنية والاجتماعية ، وأصالته الفكرية ، كما يمكن أن تستنتج حتى من النصوص التى أوردها وحدها ،

يعقب بهذا التعقيب على النماذج البشرية عند الجاحظ (ص ٤٠) « وفى جميع صور الجاحظ ونماذجه البشرية ، نرى الإنسان على حقيقته ، فهو إلى هزئه وسخريته ، يرسم فضائل من يعرض لهم ، فتجئ الصورة متناسقة الألوان على أروع ما تكون صور الكثير من الآدميين »، وليس ذكر الجاحظ للفضائل بمناسبة هجائه فى (رسالة التربيع والتدوير) إلا صورة أخرى من السخرية فى ناحيتها الاجتماعية ، لم يقصد فيه الجاحظ إلى رسم فضائل حقيقية ، تصير بها الصورة متناسقة ، كما يزعمها المؤلف .

وبعد ، فهذا الكتاب مثال التبسيط الذى ضل هدفه ، وإنما تحدثنا عنه لننبه إلى خطورة الدراسة التجميعية ، وصعوبتها ، وواجبنا حيالها . وهذا أمر ألزم ما يكون لنا ونحن بسبيل نشر الوعى الثقافى تدعيما لنهضتنا الفكرية المعاصرة .

مديحـة « مجموعة قصص

عبـاس خضر

فى مقدمة هذه المجموعة القصصية يعترف المؤلف أنه قد لحظ وجوه ضعف فنى فى مجموعة قصصه القصيرة الأولى التى عنوانها : الست عليه . وأنه تحاشى وجوه الضعف هذه جهد طاقته فى هذه المجموعة . ومع اعترافنا بتقدم الكاتب ونضج فنه فى مجموعة قصصه الجديدة ، نشيد بحرصه على نشدان الكمال فى فنه ، ونرى ذلك ميزة نادرة ولكنها ليست غريبة من كاتب مارس النقد وولع به قبل أن يبدأ فى خلقه الفنى القصصى .

وهو يتحدث فى مقدمة قصصه هذه بوصفه ناقداً واعياً دقيق التعبير عما يقصد إلى الإفصاح عنه ، قائلا :

(وقد التزمت فى هذه القصص — كما فى سابقتها — أو وجدتنى ملتزماً ، أن أقول للقارئ (شيئاً) من خلال ما أصور ، وعنيت بالواقع الاجتماعى ، وبالتعبير عن اهتمامات الناس فى عصرنا كما تبدو فى فكرى ووجدانى » .

وحقاً إن قطاعات الحياة وصنوف اهتمام الناس — التى جعل منها المؤلف مجالات فنه — لتشف عن شخصيته ونوع مزاجه ، فهى حقاً — كما يقول الأستاذ المؤلف — صورة لفكره ثم لوجدانه على الأخص . فمن خلال اختيار المؤلف لنوع تجاربه الحيوية التى اتخذها مادة لقصصه يتراءى مزاجه السمح ، وأنواع اهتمامه هو . فالحياة فى هذه القصص طيبة سهلة والناس فى الأعم الأغلب من حالاتهم ينطوون على الخير . طيبو الطوية ، يتعرضون للشر ، أو يعرض لهم الشر ، على أنه مأزق عابر ، وعقبات خفيفة هينة ، تمر موجات خفيفة هينة على مجرى الحياة الرخاء الهادئ لدى أكثر الشخصيات . وكأنه لا ينبغى أن نفقد الحياة حتى حين تعبس لنا ، بل علينا أن نجابه صعوباتها بشئ من الاستخفاف الذى لا يصل إلى الاستهتار من ناحية ولا إلى اليأس والنكوص من ناحية أخرى .

ويذهب الأستاذ المؤلف فى تصوير ما ينبغى أن تقابل به صعاب الحياة من تسامح وطيبة فى صلابة وعزم إلى حد أن بعض شخصياته ، فى أنجح قصص المجموعة ، وهو الأستاذ كامل المدرس الذى يضيق بإهانة لحقته نتيجة لحرصه على إعطاء دروس خاصة ألجأته إليها حاجته الملحة إلى علاج زوجته المريضة ورعاية أولاده الصغار ، مع ضيق ذات يده ، وهو بين قسوة الحاجة وعاصفة الكبرياء الجريحة ، يتعجب من الصعوبة الحيوية التى تعرض لها ، ويحدث نفسه بها كأنها شذوذ عارض على طيب الحياة وخيرها الأصيل ، فيوازن بين حاله فى حرصه المادى حين قبل دروس المجموعة بدافع الحاجة ، وجشع الطبيب الذى لم يقبل أن يعالج زوجته فى المستشفى ، وعناية الناظر بهذه الدروس وتنظيمها كى ترتفع نسبة النجاح ويفسح أمامه مجال الترقى فى السلم الوظيفى ثم يعقب :

« .. ألا يمكننا جميعاً — الدكتور والناظر وأنا وأمثالنا أن نؤدى أعمالنا دون أن نضطر الناس إلى أن يدفعوا مقابل ما من حقهم أن ينالوه من غير دفع .. وتكلف بعضهم ما لا يطيق .. ؟ أنا مثلا يضطرنى الطبيب ، والطبيب .. لابد هناك ما يضطره ، نحن نعقد الحياة بعضنا على بعض ، والحياة نفسها سهلة » .

فالأستاذ كامل بين لأواء الحاجة وأنواء الخواطر النفسية ، يبسط أشد العقبات استعصاء ، ويردها إلى إدراك سمح لين للحياة ومشتقات الأحياء ، وعنائهم أو جشعهم.. فعنده أن (الحياة سهلة) ، كأنها لا تستحق ما نوليه إياها من معان نفسد بها طبيعتها ، أو كأنها هينة القيمة علينا أن نلبسها فى يسر لنخلعها بعد ذلك فى يسر . وعلى أن موقف المدرس الأستاذ كامل ، فى خواطره التى يوحى بها ذلك الموقف فى قصة (دروس خصوصية) يمس مشكلات اجتماعية محورها الحاجة والفقر من جانب ، ووسيلة التغلب على الفقر التى تذهب إلى حد الجشع من جانب الطبيب من جانب آخر ، فإن المؤلف يبسطها ولا يعمقها .

ولا أقصد من ذلك إلى أن أنال من روعة هذه القصة التى هى أنجح قصص المجموعة فيما أرى ، ولكنى أؤكد أن المؤلف اختار نموذجه الواقعى على مثاله هو فى نظرته إلى طبيعة الحياة والأحياء . فالشر يتسلل أحياناً إلى النفوس ، ولكنه عارض بدافع آفات من السهل أن تزول ، لتكشف البواطن الخيرة فى الأفراد ، وليسيطر الخير آخر الأمر على المجتمع .

وهكذا يختار الأستاذ المؤلف أكثر شخصياته فى قصصه الأخرى ، يتعرضون لهزات موقوتة ، وزلزلات عابرة ، لا تلبث أن تبين عن استقرار ، وتتكشف عن مخرج هادئ واضح ، وطمأنينة أصيلة فى الحياة والأحياء ، فيها تبدو الغاية الخيرة هى الغالبة ، وهى الميسرة فى غير غموض أو التواء .

ويسلك الكاتب إلى إبراز هذه الطيبة الأصيلة طرقاً ، بعضها يظهر فى صورة نماذج واقعية فى سواد مجتمعنا ، كسائق التاكسى فى القصة الأولى ، وهو الذى يبدو مبتهجاً يبسط كل الصعاب ، ويفيض حباً للحياة والأحياء ، ويتطلع إلى الصعود بأولاده فى سلم المجتمع بالتعليم ، وينم حديثه أنه لا يمر بباله فارق طبقى ، أو صعوبات موئسة .

ومن حوله أشخاص خيرون جميعاً ، من والد التلميذة مديحة ، إلى زميلات تلك التلميذة ومدرساتها ومراقب لجنة الامتحان . وليس الموقف — فى نظرنا — سوى تعلة لتصوير نموذج هذا العامل الطيب ، وهو سائق التاكسى .

أما هذا الموقف فيتمثل فى أزمة عابرة — وأخشى أن أقول مفتعلة — ذلك أن مديحة ستؤدى الإمتحان بعد وعكة مرضية خرجت منها هادئة « هدوء الضعف الذى لا يقوى حتى على الإضطراب » ، ووالدها — مثلها — حريص على أن تؤدى امتحان الثانوية العامة لتستقبل التعليم الجامعى الذى هما فى أشد حرص على إتمامها إياه ، ومع ذلك يبدو والدها وهو لا يعرف متى يبدأ الإمتحان وكذلك هى (! !) ويرتاب فى تحديد هذا الموعد كذلك سائق التاكسى الذى أوصل بعربته غيرها إلى لجان الإمتحان فى نفس اليوم ! !

ومن أمثلة القصص الأخرى التى محورها شخصية تتمثل فيها صدق الملاحظة ، وتحديد النموذج البشرى ، وفى ذلك تنحصر قيمتها الفنية ، دون البناء العام القصصى — قصة لاعب البلياتشو ، فهى نموذج حى قوى الملامح ، واضحها ، طيب الطوية أيضاً ، يتعرض لأزمة هينة من أزمات الضمير ، تتمثل فى أن أحد المحسنين قد منحه ورقة من ذات خمسة الجنيهات ، بدلا من خمسة القروش التى تعود أن يتسلمها منه كلما لعب أمام بيته ، ويساوره الشك أن المحسن أخطأ فى إعطائه خمسة جنيهات بدلا من خمسة

قروش . ويتردد بين الاستجابة لضميره أو الإحتفاظ بالعطية . وفى سلسلة من المواقف الجزئية يبدأ ضميره فيها يحم ويتأزم حتى يصادف المحسن إليه وهو صاحب مطعم ، وسرعان ما يستبدل بمهنته التى يبدو من خلال ما صادف قبيل ذلك من عوارض أحداث أنه قد احتقرها ، يستبدل بها مهنة عامل فى مطعم . ومع أن هذه الأزمة الهينة تبين فى يسر عن معنى عميق ، هو أن هذا اللاعب آثر مهنة نافعة هى أجدى وأكرم من مهنة لعب البلياتشو . ونشير بعد ذلك إلى القصص الأخرى التى تبدو قيمتها الفنية فى تصوير نموذج بشرى واقعى أكثر مما تبدو فى بنائها الفنى ، قصة (أبو شنب) و (تلميذة زمان) .

وأجود قصص المجموعة — فى نظرنا — هى تلك التى يتوافر لها بناء القصة الفنى وتحديد الموقف ، والنمو النفسى والحوار ، نمواً يكشف عن البعد النفسى فى حركة باطنة عميقة ، أو فى حيرة تعتمد فى جلاء ذات نفسها على الوعى بمنطق الواقع والأحداث والأحداث ، ونمثل لذلك بقصتى (دروس خصوصية) (ثم الدكاترة) .

وهذا النوع من القصص فى المجموعة فوق المستوى الأول المبنى على تصوير النماذج الواقعية البشرية بسماتها السابقة ، ثم إن هذا النوع — مع سموه عن المستوى الأول — دون قصتين نضعهما فى مستوى أقل من المستويين السابقين من الناحية الفنية ، وهما قصة : (عايد وعايدة) ، ثم قصة : (اختفاء جليلة) ، وذلك على الرغم من أنهما يمسان مسألتين على أعظم جانب من الأهمية : أولاهما قومية وهى مسألة اللاجئين . والثانية أسرية فى خيانة زوجة الشيخ ، إذ تهمل أولادها وزوجها فى سبيل تعلقها تعلقاً دنيئاً بساقط من الساقطين ، وتختفى من الحياة المنزلية . .

وإذا استثنينا شخصية (جليلة) فى القصة الأخيرة ، ثم شخصية تلميذة زمان التى تعلقت تعلقاً أبله ساذجاً بمدرس لها سابق أصبح دكتوراً ومدرساً بالجامعة ، نلحظ أن الشخصيات الأخرى الرئيسية تؤكد جميعاً ذواتها ، وتحتفظ لنفسها بنوع من التفرد إزاء ما تجابه من صعوبات أو تعانى من أزمات فى موقفها فى بعديه : النفسى والاجتماعى . وتتعالى فى إباء تحده قيم اجتماعية وكبرياء محمودة ، أو تلتزم حدود الطيبة الإيجابية التى لا يزلزلها شئ أو يساورها فيها شك . ومن الشخصيات ذات المستوى الواحد فى هذه الطيبة شخصية سائق التاكسى ، وشخصية الطبيب عابد ، وخير هذه الشخصيات

التى تؤكد ذاتها وتعتد بذات نفسها شخصية (المدرس) فى دروس خصوصية ، حين يشعر بكبريائه جريحة ، فيستهين بكل شئ فى سبيلها .

على أن شخصية طالب الوظيفة فى قصة (بداية) تؤكد نفسها كذلك ، ولكن فى تهاون واستخذاء ، وتردد ، بل تفكك أشبه بالتناقض . فعلى حين يريد أن يسلك للوظيفة طريقها المشروع ، يقتصر على ترديد ألفاظ أمام والده الريفى ، ويقنع منه بردود ساذجة ، ثم لا يلبث أن يجرفه التيار ، فينشد الوظيفة بالوساطة ، وعن طريق المصادفة بالإلتقاء مع مدرسه السابق الذى يتوسط له عند وكيل وزارة . ويقبل الوظيفة ، وكل ما يتبقى فى نفسه من خيالات تمسكه بمبدئه هو التأفف من هذا القبول . هذا على الرغم مما يبدو فى حرصه على القيم التى يتشدق بها من استهانته بشعور فتاة عرض عليه الزواج منها ثمناً لنيل وظيفته ، استهانة غير إنسانية ، وغير مبررة فى رفضه للفتاة لا تمت بصلة لشخصيتها هى . وهذه القصة ، كقصة اختفاء جليلة ، أشبه باستطلاع صحفى أو سوق أخبار .

وقد يكون المؤلف قصد من قصة « بداية » إلى خطر عدوى الشر فى المجتمع ، وطغيانه على المبادئ الخيرة فى نفس الفرد إذا سرى من قطاع إلى آخر ، واجتياحه لبقية خير كان يمكن أن تنمو فى نفس متعلم ناشئ يبدأ حياته فيجابه صعوبات الاستخفاف بالقيم الإنسانية . وفى هذه الحال كان على المؤلف فيما نرى أن يسلك طريقاً آخر فى تصويره ، طريقاً متماسكاً قوياً مركزاً موحـد الموقف ، كما فعل فى قصة : الدكاترة ، أو قصة دروس خصوصية .

على أن قالب المذكرات اليومية — فى نظرنا — من العسير جداً ، بل من المتعذر ، تطويعه لقالب القصة القصيرة الناجحة ، وقالب المذكرات هذا هو ما سلكه المؤلف فى قصتيه السابقتين .

ومن الوسائل الفنية الناجحة التى لجأ إليها الأستاذ المؤلف وسيلة المفارقة التصويرية فى حديث فردى يتم به التطور النفسى للموقف فى صورة واعية . وهـذه المناجاة تأخذ سمة ذاتية نفسية فى خواطر المدرس تجاه كبريائه الجريحة ، وقد تفنى فى أبعادها الاجتماعية حين تبدو فى صورة مفارقات طبيعية حين يقابل الدكتور — فى قصة

الدكاترة — بين عمله فى معالجة المرضى ووظيفة الحذاء فى إصلاح الأحذية ، هذا الحذاء الذى يدفعه نوع من عقدة النقص المعنية إلى أن يسمى نفسه دكتور أحذية ، كما يقابل نفس الطبيب بين فضائل الطبقات الاجتماعية الدنيا الكادحة وجديتها وغرور أفراد الطبقات المتعالية .

وتتمثل المفارقة الأخيرة فى تأمله فى شخصية الممرضة — وهى تمت إليه بصلة قرابة بعيدة — وهى تحرص على تعليم نفسها بنفسها ، لترقى بتعلمها من مكانة الخادم إلى إرضاء سيدها الطبيب والظفر بإعجابه ، مع التمسك بفضيلتها وعفتها حين يشتهى التغرير بها .

ثم تأمله — فى صورة مفارقة طبقية — فى شخصية أخرى هى شخصية خطيبته التى يريد أن يتزوج منها ، فى تمسكها بالتفاهات ، وحرصها على المظاهر الفارغة .

ومع أن القصد إلى تقريب الطبقات عن طريق الحب ، نزعة مستهلكة منذ الرومانتيكيين ، فقد استطاع المؤلف أن يجدد فيه ، بسخريته اللاذعة — فى هذه المفارقات الاستبطانية — من التعالى المهنى الذى يكتسب صفة طغيان طبقى . فما الطبيب إلا مواطن يؤدى وظيفته الإنسانية للمجتمع حين يخلص لها على نحو ما يؤديها فى صورة أخرى المواطنون الصالحون جميعاً ، ويؤدى به ذلك التأمل الواعى إلى التضامن وكسر حدة الغرور بل اسراضة نفسه والقضاء على حيوانيته إذا أراد أن يرضى نزعته المسفة فى التغرير بممرضته وقريبته زينب . وكذلك تهديد المفارقة بين تفاهات الأوهام الطبقية فى شخصية سميرة وبين جد زينب الممرضة وفضيلتها .

وهذه القصة تنفرد بين قصص المجموعة بتصوير حيرة باطنة تشف عن بعد نفسى واجتماعى عميق يتم فيه التطور بالاستبطان .

والقصص الناضجة الأخرى يبدو الموقف فى لحظة التطوير نفسها ، وقد استقرت الشخصية على سبيل تلقى عليه أضواء تفرق ما بينه وبين الماضى ، أو يتطور سريعاً فى مستوى تأمل خارجى تسايره الشخصية دون تعميق للحيرة ، كما فى لاعب البلياتشو ، أو استبصار سريع بالواقع كما فى زوج المدرسة .

وحين يريد المؤلف عرض نماذج شريرة ، أو عرض مظاهر واقعة للشر فى القطاعات الاجتماعية ، يحرص على أن يعرضها فى صورة تأمل يحدث من شخصية

خيرة فى جوهرها ، وفى صورة منولوج أو مناجاة باطنة . فهو يعرض الشر الواقعى بوصفه تبعاً ، وفى شكل مفارقة من ذات واعية ، تخفيفاً لوقع ضراوة الشر وبشاعته ، كأن يعرض مثلا لجشع الطبيب وحرصه على تحويل مرضاه من المستشفى إلى عيادته الخاصة ، وكالعمال الطيبين الخيرين المتعاونين فى عيشهم فى قصة الكلاب واللصوص ، فهم يتعاونون كذلك على نفى عامل شاذ منهم ، بعد أن يئسوا من إصلاحه ، وينفونه من بينهم كما ينفى المريض من بين الأصحاء .

وهذه الوسيلة الفنية فى عرض الشر ونماذجه تتصل من قريب بطبيعة المؤلف فيما نرى ، فهى طبيعة أقرب إلى التفاؤل والتسامح ، تنفى الشر كأنه عارض فى مجتمع خير بطبيعته ، وكأن الشر غريب عن ذلك المجتمع ، فلا يستطيع أن يغير مجراه ، والفضائل — عند المؤلف — أصيلة فى الطبقات الوسطى والدنيا فى المجتمع ، وهى الطبقات الكادحة أو العاملة . وأكثر شخصياته من الوسطى ، وقلما يعرض للعمال وشخصياتهم . كما فى قصة الكلب واللصوص ، وقصة لاعب البلياتشو الذى يفضل حياة العامل .

وحتى حين يختار شخصيات عمال لا يعرض لمشكلاتهم من حيث هم عمال ، بل لمسائل إنسانية عامة على نحو ما قلت فيما سبق .

وقد آثر المؤلف أن يؤكد القيم أكثر مما يثير التقزز من أعماق النفوس الموحلة ، وحرص على أن يؤكد هذه القيم فى فترة استقرار لها وتسليم بها ، فلم يتناول مشكلات أو مسائل تتصل بقيم فى طريقها إلى التكوين والتبلور والاستقرار فى مجتمعنا الحديث ، وتحاشى أن يثير كذلك مسائل الإنسان الخالدة فى الوجود والمصير والحقيقة والخليقة ، أو الفرد فى تحديد حقوقه من المجتمع ، وما يمس ذلك من مسائل تتصل بنظم المجتمع وبنيته وفلسفة تلك البنية .

ولذلك جاءت قصصه تحمل على إثارة مشاعر وعلى تصور مواقف ، لا هى بالفلسفية التى يعانى منها العقل فى متاهات التفكير ، ولا هى بالتجريدية التى تهم الإنسانية فى مشكلاتها الخالدة ، بل مسائل واقعية تتوالى فيها الملحوظات الدقيقة للواقع الاجتماعى العام المألوف الذى يتجنب مواطن الأسى العميق أو التشاؤم فى شتى صوره .

وكما تحاشى المؤلف حدة المواقف المتطرفة ، قد ابتعد كذلك عن الاعتماد على حدة العواطف المشبوبة . فالحب فى شخصياته ذو معنى جليل متعال حين يتصل بحب الإنسانية والخير ، كما فى سائق التاكسى ، أو الحب المتزن الهادئ العاقل الذى يتصل بصميم هدفه الاجتماعى الأسرى حين يفكر الدكتور فى موقفه من الممرضة . وحين فسح للحب العاطفى أو الجنس مجالا أساسياً فى قصصه تعمد أن يبين لنا ذلك فى تصوير شخصيتين من شخصيات المجتمع ، أولاهما تافهة العقلية والتفكير فى تلميذة زمان ، والثانية مسفة تجردت من نوازعها الإنسانية — وهى الشخصية الشريرة المقززة فى المجموعة كلها — وهى جليلة . وهاتان القصتان ليستا من المستوى الأول فى قصص المجموعة .

وعلى الرغم من أننا نشيد بالنضج الفنى للبناء القصصى فى هذه المجموعة إذا وازناها بالمجموعة القصصية الأولى للمؤلف ، نسوق بعد ذلك ملحوظات فنية ، نعتقد أن النظرة الميسرة للحياة والأحياء فى مسائلهم — كما يرى المؤلف — كانت ذات أثر فى كثير منها . فقد اختار المؤلف قارئه — على حسب خصائص نوع التجارب الحيوية والشخصيات التى اختارها — من أوساط المثقفين الذين يريدون أن يشعروا بما حولهم ، ويؤكدوا ذواتهم ، فى ملحوظات دقيقة تتصل بمجرى الواقع الميسر المألوف ، وتبعاً لذلك حرص على أن يقدم له قصة كاملة الحدث ، واضحة البداية والمصير . وهذا الحرص قد نال من البناء الفنى لكثير من القصص ، على حسب ما يتطلبه البناء الفنى للقصص القصيرة كعهدنا بها .

فمثلا فى تلميذة زمان يمتد زمن القصة بعد أن علمت الفتاة أن مدرسها السابق متزوج ، فتستطرد فى سرد مطاردتها له ، وفى البحث عن وسيلة للتلاقى به .

وقد تكون لذلك أهمية فى تصوير تفاهة تلك الشخصية ، ولكنه إطالة واستطراد مبنى على إكمال الحدث ، لا على تعميق إدراك ، وهو يتصل بالسرد ، ولا يتفق وقالب القصة القصيرة وكذلك فى زوج المدرسة حين يمتد الزمن امتداداً يجعل القصة القصيرة تفقد طابعها الأخص بها ، فتسلك فى بنائها سلك قصة طويلة .

ونقول مثل ذلك فى اختفاء جليلة وبداية . والفرق واضح فى بناء هذه القصص

والقصص الأخرى التى وفر لها المؤلف كل أسس بنائها الفنى الناضج ، مثل قصة دروس خصوصية وقصة الدكاترة . على سبيل المثال لا الحصر .

وبعض الحلول يتعجل المؤلف فيها ، وقد يلجأ للمصادفة ، كما فى قصة لاعب البلياتشو ، وقصة بداية .

وليس من طبيعة القصة القصيرة أن يطول الزمن ، ويكمل الحدث بالسرد ، لأنها موقف نفسى ، مركز البناء محدود ، يضعف باتساعه ، وتضعف دلالته وتأثيره باعتماده على الحدث .

وعلى الرغم من تملك المؤلف زمام لغته ، وقدرته على التعبير الفصيح بالعربية ، يلجأ فى كثير من الأحيان إلى العامية فى مجال الحديث الفردى والوصف ، لا فى الحوار فحسب ، وقد تكون هذه المسألة قابلة للمناقشة ، ولا سبيل إلى القطع فيها برأى ، ولكنى من جانبى أرى أن المؤلف إذا اختار الفصحى سبيلا للتعبير ، لا ينبغى أن يلجأ — فى غير الحوار ، ولدلالة فنية قاهرة فى الحوار — إلى العامية الخالصة ، وبخاصة فى الجمل ، أما المفردات العامية فلا حرج متى رأى الكاتب أن لإيرادها ضرورة فنية .

ونرى هذا الرأى حرصاً منا على النهوض بالقصة القصيرة نفسها — وكذلك الرواية والمسرحية — وهى الأجناس الأدبية الجديدة التى يراد لها أن تصبح عالمية فى أدبنا الحديث ، على حداثة عهده بها . وهذه إشارة لا سبيل إلى تفصيل القول فيها فى هذا المجال ، على أنا قد بيناه ودللنا عليه فى مواطن أخرى كثيرة .

ما الأدب
فى نقـد « ت.س. اليوت » والنقـد العـالمى ؟

يندرج الأدب فى عداد الفنون الجمالية من تشكيلية وتعبيرية ، وهو يشترك معها فى التعبير عن الحالات النفسية والوجدانات ؛ على أنه ينفرد دونها بأن أداة التعبير فيه هى اللغة ، واللغة فى أصلها وسيلة اجتماعية نفعية فى طبيعتها ، والأدب يطوعها للتعبير الفنى بما يضفى عليها من صبغة جمالية ، ولكن تظل وسيلته إلى ذلك هى الدلالة على المعانى فى ألفاظ مصوغة فى قالب جمالى . والمعانى فى ذاتها لا ترسم ولا توضع فى ألحان ، لكنها تجسم فى الكلام أو يوحى بها . ولهذا تظل دلالة الأدب أعمق وأوغل فى الوعى الاجتماعى من دلالات الفنون الأخرى ، على الرغم مما له من صلات عامة مشتركة تربطه بتلك الفنون . ذلك أنه يعتمد على اللغة ، وهى أصرح وأقوى فى تصويرها ومعانيها الاجتماعية من وسائل الفنون الأخرى .

ولذلك كانت للآداب رسالاتها القومية والوطنية والإنسانية التى تختلف باختلاف العصور ومطالبها . وطالما اجتهد فلاسفة النقد الأدبى وعلماء الجمال — منذ أفلاطون وأرسطو — فى جلاء النواحى الفنية للعمل الأدبى مع بيان صلته العميقة بالحياة والمجتمع ، ومع شرح ما له من أثر فى تنمية الوعى الإنسانى بعامة ، أو القومى والوطنى بخاصة . وإلى جانب هؤلاء قصر بعض النقاد همهم على شرح المقومات الجمالية للفن ، فى عصور معينة وملابسات خاصة ؛ لكن الناقد المتأمل حين يستوعب ما كتبه هؤلاء ، يقف على أن ما كتبوه كان بمثابة رد فعل لدعوات متطرفة رأوا فيها مساساً بالأصول الفنية للأدب ، وسرعان ما توسعوا فى نظرتهم للعمل الأدبى ، فنظروا إلى جوانبه الاجتماعية والإنسانية ، ثم شرحوها وتوسعوا أحياناً فى شرحها بما لا يدع مجالا للشك فى أن دعواتهم الأولى لدعم النواحى الفنية فحسب ، لم تكن إلا مقاومة موقوتة لدعوات خاصة ، فكانت — فى تاريخ النقد والفكر الإنسانى — بمثابة تطرف تولد عن تطرف آخـر .

والباحث المنصف لا يبحث عن الحقيقة فى هذه الدعوات المتطرفة إلا إذا وضعها وضعهـا الحق فى قرائنها التاريخية ، ثم أضاف إليها ما يكملها من النظريات الأخرى المعتدلة التى عبر عنها أصحابها فى ظروف طبيعية . والخطر كل الخطر على النقد الأدبى

أن نأخذ وجهة نظر خاصة لناقد عالمى كبير ، دون أن نربطها بملابساتها التاريخية التى قيلت فيها ، وأخطر من ذلك ألا نربطها بآراء الكاتب نفسه فى مراحل تفكيره الأخرى . فنظريات النقد الأدبى تتكامل إذا وضعت فى مواضعها التاريخية الصحيحة ، لأنها بمثابة استيعاب لوجوه الحقيقة فى حالاتها المتعددة .

والنقد الأدبى الحديث فى البلاد العربية فى حاجة ماسة إلى وعى تاريخى صحيح فيما يخص نظريات النقد الأدبى العالمية . وهذه هى السبيل للنهضة بالأدب الحديث ونقده عندنا ، ولهذا كان من أخطر الأشياء على وعينا الأدبى ونقده أن نأخذ وجهة نظر خاصة ، ثم نقول إنها هى النقد الحديث لا شئ سواها ، دون أن نحلها محلها من حياة الكاتب من جهة ، ثم محلها من النقد العالمى من جهة أخرى .

لقد ثارت بنفسى هذه الخواطر عند قراءة الكتيب الذى أصدره الزميل الأستاذ الدكتور رشاد رشدى بعنوان : (ما هو الأدب) لما لمؤلفه من مكانة وقدر — على ما بيننا من خلاف فى وجهة النظر العلمية فى النقد الأدبى ، وهو الحقل الذى يشتغل فيه كلانا .

ولن يكون هذا المقال نقداً للكتاب المذكور بقدر ما هو تقرير لقضايا خطيرة فى النقد الأدبى الحديث أوجز القول فيها على حسب ما اتخذت لنفسى — فى كتبى ومحاضراتى — من منهج فى النقد رأيت أننا فى حاجة إليه فى هذه المرحلة من مراحل نهضتنا وتطورنا .

والكتاب — على صغره — يمس مسائل كثيرة ، لابد لمعالجتها على حسب ما أشرت إليه من منهج فى صدر هذا المقال — من مقالات متعددة ، لكن الأفكار الجوهرية فيه تدور حول (موضوعية الأدب) ثم (استقلال الأدب) فى ذاته عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ، أو حيوية . ولا يكاد يعتمد المؤلف فى ذلك كله على غير ت . س . اليوت ، فى مرحلة من مراحل تفكيره ، كما سنشرح .

وحق لنا أن نتحدث — بهذه المناسبة — عن هذا الناقد العالمى العظيم ، فنجلو بعض جوانب نقده لذاتها ، لأنه أثر فى نقدنا العربى الحديث ، وفى شعرائنا وبخاصة لدى من تثقفوا بالثقافة الإنجليزية . ولكننا سنبدأ من الكتاب الذى كان السبب فى

كتابتنا هذا المقال ، مبينين مصادره من ت . س . اليوت . ذاكرين مصادر هذا الناقد العظيم ، ومشيرين إلى ما دفعه إلى هذه النظرة فى أولى مراحل حياته فى النقد ، لنذكر كيف تطور هذا الناقد نفسه فعدل عن هذه الآراء ، أو توسع فيها .

ولن نطيل فى الحديث عن (موضوعية الأدب) التى هى محور الفصلين الأول والثانى من كتاب الدكتور رشاد رشدى ، لأنها ناحية فنية محضة لا تمس قضية الأدب والحياة . وهى دائرة فى نقد ت . س . اليوت حول ما سماه : (المعادل الموضوعى) الذى يخلقه الكاتب . وقصده ألا يعبر الكاتب عن آرائه تعبيراً مباشراً ، بل يخلق عملا أدبياً فيه مقوماته الفنية الداخلية التى تكفل — فنياً — تبرير الأحاسيس والأفكار والإقناع بها لدى القارئ ، بحيث لا يحس أن الكاتب يفضى إليه بذات نفسه بإثارة المشاعر إثارة مباشرة .

وعبارة الدكتور رشاد فى كتابه (ص ٢) : البلاغة هى « أن يخلق الكاتب شيئاً يجسم الإحساس أو يعادله معادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه ، حتى إذا ما اكتمل خلق هذا الشئ ، أو هذا (المعادل الموضوعى) استطاع أن يثير فى القارئ الإحساس الذى يهدف إلى إثارته » . وعبارة ت . س . اليوت أوضح ، وهذه ترجمتها :

« الطريق الوحيد للتعبير عن الإنفعال فى صورة فنية هى العثور على (معادل موضوعى) ، وبعبارة أخرى : على مجموعة من الأشياء أو على موقف ، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التى يجب أن تنتهى إلى تجربة حسية ، فان الإنفعال يثار إثارة مباشرة » (١) . ولكن مؤلفنا يذكر شرحه لهذا المعادل فى تعريف البلاغة ويقرر أنها لم توجد فى النقد الأوربى إلا بعد الحرب العالمية الأولى بفضل « إليوت » .

والواقع أن فكرة التبرير الموضوعى للعمل الفنى مقررة فى النقد الأدبى منذ الواقعية الأوربية ، أى منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر . وطالما نادى بها (فلوبير) حين دعا إلى أن يختفى الكاتب بشخصيته وراء عمله الأدبى ، فى (موضوعية)

---

(١) انظر : T. S. Eliot Sacred Wood ,1928 P. 100
راجع أيضا : Selected Essays : الصفحات الأخيرة من مقال «Hamlet and his Problems»

تظهر فيها أصالته ، ويعمم فيها تصوير أحاسيسه ، بحيث لا تظهر ذاته ظهوراً مباشراً فى عمله ، وعنده أن (العاطفة لا تخلق الشعر ، وكلما كنت ذاتياً فى الفن كنت ضعيفاً) (١) .

وهذا المعنى يقرره كذلك (اميل زولا) فى مذهبه الواقعى الطبيعى ، مقرراً مع ذلك أصالة الكاتب فيما يجمع ويرتب من حقائق ، وفيما يسوق من قضايا (٢) . ويتبعه فى هذا كله (بلزاك) (٣) . وليس هؤلاء النقاد الكتاب بمجهولين فى النقد الأورى ، بل إنهم ليسوا بمجهولين من ت . س . اليوت نفسه ، فهو يسير فى ذلك على درب مطروق ، على أن المصدر المباشر لفكرة ت . س . اليوت يرجع إلى هذه العبارة للناقد الفرنسى (أتنان دوسانفيل) Othnin d'Haussonville ، وهى عبارة ذكرها قبـل اليوت — الناقد الفرنسى الآخر : (جوليـان بندا) فى كتابه **Belphégor** (ص ١٤٠) وعنه نقلها (اليوت) فى كتابه Sacred Wood (ص ٤٢ من طبعة ١٩٢٨) وأعجب بها ، وهذه ترجمتها : « فى العمل الأدبى جمال غير ذاتى فى طابعه العام ، مستقل تمام الإستقلال عن مؤلفه نفسه وعن بنية شخصه ، وهو جمال له مبرره الخاص به ، وله قوانينه ، وهو ما يجب أن يعتد به الناقد » أما الصيغة الرياضية التى أضفاها (اليوت) على الدعوة إلى موضوعية الأدب ، بتسميتها : المعادل الموضـوعى an «objective correlative» فقد سبقه إليها أيضاً الشاعر الناقد الإنجليزى (ازرا بوند) ، إذ يعبر عن المعنى نفسه بالمعادلة : equation فيقول : إن الشعر « . . . نوع من الرياضة الملهمة التى نقف منها على معادلات ، لا لأرقام مجردة أو مثلثات أو دوائر وما شابه ذلك ، لكنها معادلات للانفعالات الإنسانية » (٤) .

وفيما قدمنا اكتملت مصادر (اليوت) عن فكرته فى (موضوعية الأدب) . وهى مصادر يعترف هو بها ، أو بكثير منها ، إعتراف العالم الباحث الصادق حين يكون على ثقة من نفسه . فليس لنا أن نزعم له ما لم يزعمه هو لنفسه . فهو فى ذلك كله يتبع كبار نقاد الغرب فيما أقروه حتى من قبل أن يولد .

---

(١) راجع مثلا رسالته الى « لويز كوليه » فى مارس ١٨٥٢ .
(٢) انظر : E. Zola : Le roman expérimental, P. 37-38
(٣) مقدمة قصصه التى عنوانها : المهزلة الانسانية ، مقدمة طبعة ١٨٤٢ .
(٤) انظر : EZRA Pound : the spirit of romance

ولا نريد بذلك أن نمحو أصالة (اليوت) . فى الحق أنه ، قبل أن يتأثر بمصادره وبعد أن تأثر بها ، يرجع أولا إلى ما عاناه فى تجاربه بوصفه شاعراً . وفى دراساتنا المقارنة قاعدة لا نمل من تكرارها هى : أن الأصالة المطلقة مستحيلة ، وأن الأفكار متفرقة مجزأة ملك الإنسانية جمعاء ، وكفى الناقد أو الكاتب أصالة أن يخلق منها كلا تظهر فيه شخصيته . ولذا كان التأثر الهاضم غير ماس بأصالة الكاتب أو الناقد .

ويستنتج (اليوت) من قاعدته السابقة أن الفنان لا يعبر عن انفعالاته ، لكنه يحيلها فى عمله الفنى إلى صور موضوعية يعتمد فى إنتاجها على عقله الخالق . وعنده أن الإنفعالات الذاتية للكاتب قد تظهر فى عمله الأدبى ، ولكن لا تتراءى إلا من خلال الأحداث أو التجربة المبررة موضوعياً . فالعمل الأدبى أشبه بمركب كيماوى تختفى فيه شخصية الكاتب المباشرة لتظهر فى طابع جديد معتمد على الفكر الخالق ، لا على الإنفعالات المباشرة (١) .

وهنا يستشهد (اليوت) — فيما يستشهد — بمثال من الناقد الفرنسى : (ريمى دى جورمون) حين درس (فلوبير) ، فبين أنه عبر عن كثير من انفعالاته وتفاصيل حياته فى شخصيات قصصه التى خلقها (١) .

ومعلوم أن شخصية (فريدريك) فى قصة (فلوبير) التى عنوانها : التربية العاطفية ، تمثل (فلوبير) نفسه فى شطر كبير من حياته ، لكنه أحالها إلى صور موضوعية مبررة بمجرى الأحداث وواقع حياة الناس فى عصره . ومشهور أن (فلوبير) نفسه قال : (« مدام بوفاوى » هى أنا) لكنه فى كل ذلك يتبع الخلق الفنى الموضوعى ، وهو من أوائل من نادوا به .

وينمى (اليوت) الأفكار السابقة نفسها فى المقال الثانى من كتابه : Sacred Wood :
وعنوان هذا المقال : Tradition and the Individual Talent
(التقاليد والموهبة الفردية) وهو المقال الذى يعتمد عليه الدكتور رشاد رشدى فى حديثه عن موضوعية الأدب (فى الفصل الثانى من كتابه ، وهو فى الحقيقة تتمة

---

(١) الدكتور رشاد رشدى : ما هو الأدب ص ٢ — ٣ وكذا :
T. S. Eliot : Sacred Wood, P. 53, 118-119.

(١) المرجع السابق ص ١٣٩ وكذا :
Rémy de Gourmont : Le Problème du Style, Paris 1938, P. 10

لفكرة (المعادلة الموضوعية) التى بدأ بها الكتاب معتمداً على المقال الثالث من كتاب (اليوت) السابق الذكر .

والفكرة المحورية فى هذا المقال أن الكاتب يهرب من التعبير المباشر عن انفعالاته فى خلقه الأدبى ، ويمحو فى خلقه الفنى هذه الانفعالات ، مضحياً بذات نفسه (١) . وقد يبرع الكاتب فى تصوير التجارب التى تمثلها بفكره أكثر مما يبرع فى تمثيل ما عاناه فى الحياة من تجارب (٢) . ومعنى التقاليد traditions عند (اليوت) هو اعتداد الكاتب بتراث الأدب الماضى والإفادة منه فى حدود الأصالة . فخير إنتاج هـو ما يظهر فيه فى جـلاء أن الأقدمين من نوابغ الأسلاف لم يموتوا (٣) . وعلى الكاتب أن يكون على وعى بأن الآداب الأوربية — منذ هوميروس ، بما فيها من أدب بلد الكاتب — تؤلف وحدة حية ، لأجزائها وجود موقوت بمثابة الامتداد للماضى ، ويقاس كل إنتاج بنسبته إلى ذلك التراث . ولا يصح النظر إلى إنتاج الكاتب معزولا وحده ، « إذ أن معناه وتقويمه كلاهما تقويم لصلته بالموتى من الشعراء والفنانين (٤) » .

وإدراك الكاتب للتراث التاريخى على هذا النحو ، هو فى الحقيقة خروج من الكاتب عن نطاق ذاته ، وغوص فى الوعى التاريخى للآداب لتغذية أصالته بها (٥) . وجوهر هذه الفكرة يأخذه (اليوت) عن الناقد الفرنسى (ريمى دى جومون) حين قال : « لا وجود لعين من عيون المؤلفات الأدبية فى الهواء ، ولا وجود فى الأدب — كما لا وجود فى الطبيعة — لجيل تلقائى : والأصالة المطلقة ليست إلا من إدراك الجهال، على أنها — بعد — ضد قوانين الطبيعة ، مستحيلة لا يمكن فهمها (٦) » .

---

(١) انظر المرجع السابق للدكتور رشاد : ما هو الأدب ص ١٨ .

(٢) Sacred Wood, P. 53 والفكرة مأخوذة عن De Gourmont فى كتابه Le Livre des Masques باريس ١٨٩٦ ص ١٩١ .

(٣) انظر : Sacred Wood, P. 47-48

(٤) المرجع نفسه ص ٤٩ .

(٥) المرجع نفسه ص ٥٣ .

(٦) انظر R. de Gourmont : Promenades Littéraires, p. 131.

والذى نخرج به مما سبق أن (اليوت) لا يقطع الصلة بين شخصية الكاتب وإنتاجه ، كما لا يقطع الصلة بين الكاتب وبين العصر ، بوصفه امتداداً تاريخياً للفكر والفن ، وإنما كانت دعوته مقصورة على العمل الأدبى وناحية الكمال فى عملية الإنتاج الفنية . فإذا كان على الكاتب أن يتحاشى التعبير المباشر عن انفعالاته ، فليس معنى ذلك أنه لا يعبر عنها بطريقة موضوعية ، كأن يعكسها فى شخصيات قصصه أو مسرحياته ، كما رأينا فى مثل (فلوبير) الذى يعجب به (اليوت) . وإذا كان الإنتاج الأدبى الكامل — على هذه الصورة — مستقلا عن واقع حياة الكاتب المباشرة لأنه صورة موضوعية من ناحية الإقناع والصياغة ، فليس مستقلا عنها حقيقة ، لأنه أولا وآخراً تصوير لأفكار الكاتب ، ثم لأنه قد يظل ، فى واقع الأمر ، صورة يتراءى من ورائها واقع الحياة أو تشف هى عنه . على أنه لا استقلال للكاتب بعد ذلك عن التراث الأدبى الإنسانى فى الماضى أو فى عصره . وفى ضوء هذه الحقائق لا يمكن أن نجحد قيمة تاريخ الأدب بعامة ولا تاريخ الكاتب خاصة .

ذلك أن (اليوت) لم يرد بدعوته السابقة من استقلال الإنتاج الأدبى عن الواقع المباشر لحياة الكاتب إلا الرد على مبدأ من مبادئ (سانت بوف) كان قد راج فى نقد الرومانتيكيين ، مقاومة من هؤلاء للمبادئ التقريرية (الدوجماتيكية) الكلاسيكية ، وهذا المبدأ هو أن : (الأسلوب هو الكاتب) Le Style C'est L'Homme بمعنى أن شخصية الكاتب فى حياته الواقعية تظهر فى أدبه عن وعى أو غير وعى .

وقد قصد (سانت بوف) فى نقده إلى بيان شخصية الكاتب من صوره الأدبية . وكان من نتيجة المغالاة فى هذا النوع من النقد أن أهملت وحدة العمل الأدبى الفنية ، إذ صار هذا النقد بمثابة تجزئ للعمل الأدبى ، رغبة فى الكشف عن ذات الكاتب وصدقه فى إنتاجه . وإغفال وحدة العمل الأدبى فى النقد خطر على المقومات الأدبية الخاضعة لقوانين فنية قائمة بذاتها ، هى روح العمل الأدبى التى يجب أن يحسب الناقد لها كل حساب حرصاً على تقدم الأدب واكتمال ما هو جوهرى فيه .

وتلك هى حدود الفهم الصحيح التى يجب أن نقف عندها فى فهم دعوة (اليوت) إلى إستقلال الأدب عن واقع حياة الكاتب . فهو قطعاً لم يقض على صلة الكاتب بانتاجه . فهذا الإنتاج — إذا استقل عن حياة الكاتب الواقعية ، هو — دائماً — عند

(اليوت) صورة لحياته الفكرية ، إذ الفكر هو وسيلة الكاتب إلى الخلق والإبداع ، وفيه تتجلى أصالة الكاتب ، وبه نفرق بين كاتب وكاتب آخر فى الإنتاج ، كما نفرق بين عصر وعصر فى خصائص الأدب العامة . فالتفاعل بين آداب العصور لابد منه لسير الأدب فى طريقه السليم ، كما أن التفاعل بين عقل الكاتب الخلاق وما ينتجه — سواء صور فى إنتاجه موضوعياً تجار به الواقعية أم صور تجارب عاشها بفكره ولم يعانها — هو مرآة أصالته وسبيله إلى بلوغ الكمال فى فنه (١) .

فإذا انتقلنا — فى ضوء ذلك — إلى حديث (اليوت) عن الناقد الكامل The Perfect Critic وهو المقال الأول من كتابه Sacred Wood الذى اعتمد عليه الدكتور رشاد فى كتابه ، وجدنا (اليوت) فى ذلك المقال يقلل من أهمية تاريخ الكاتب ، مبالغة منه فى الاعتداد باستقلال العمل الأدبى . وهو ما يتبعه فيه الدكتور رشاد فى كتابه (ص ١٢ — ١٣) حين يذكر : « أننا لو عرفنا عن حياته (يقصد شكسبير) ما تتسع له مكتبة بأكملها لما ساعدنا ذلك على فهم شعره ، وإدراك قيمته ، مثلما يساعدنا على هذا الفهم دراسة أسلوبه الفنى وعقله الخالق » . كما يقول قبل ذلك (ص ١١) : « ونحن عندما نقرأ قصيدة أو قصة ، ننسى كل ما هو خارج عنها ، أفلا ننسى أيضاً الشاعر أو الكاتب الذى كتبها ؟ .. فتصبح الحقيقة الوحيدة الكائنة التى تتضاءل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى ، حتى حقيقة الكاتب الذى كتبها » .

ومعنى ذلك أن الدراسة التاريخية لحياة الكاتب وعصره لا تقدمنا فى شئ فى فهم الأعمال الأدبية (انظر أيضاً ص ١٦ من الكتاب المذكور) . وهو أخذ بظاهر كلام (اليوت) الذى لم يقصد إليه فى الحقيقة إطلاقاً . ذلك أن اليوت كان فى صدد موقف خاص فى الدفاع عن النقد ، وعن النواحى الفنية فى العمل الأدبى . وأخطر ما يكون فى الدراسات نقل الأقوال معزولة عن قرائنها ، لأن هذه القرائن هى طريقنا لفهم معناها الصحيح .

بيان ذلك أن (اليوت) كان بسبيل درء ما يتهدد مقومات العمل الفنى فى تيارين فى النقد الأدبى كانا سائدين فى عصره ، وهما نقد التأثريين من جهة ، ونقد المدرسة

---

(١) Sacred Wood, P. 51-53 ، وهو ما يستنتج أيضا مما قلناه فيما سبق ، ولا يتسع المجال هنا للتوسع فى الشرح أكثر من ذلك .

النفسية كما دعا إليها (سانت بوف) من جهة أخرى . . ولهذا يهاجم اليوت الناقد التأثرى الإنجليزى (سيمونس) Symons فى كتابه : Stydies in Elizabethan Drama فيعيبه بأنه مجموعة انفعالات فردية خاصة بالكاتب ، لا يصح أن يقف النقد الأدبى السليم عند حدودها . ثم يقتبس من (ريمى دى جورمون) أن النقد : « إقامة للانفعالات الفردية فى صورة قوانين ، وهذا هو الجهد الكبير لكل ناقد إذا أراد أن يكون صادقاً » (١) . فيقول اليوت : « حين تحاول أن تضع الانفعالات فى كلمات ، فعليك أن تبدأ بتحليلها وتركيبها (لإقامتها فى قوانين) ؛ وإلا فإنك تبدأ تخلق شئ آخر مستقل عن النقد الأدبى » ، (٢) على أن اليوت يريد أن تكون هذه القوانين غير تقريرية (دوجماتية) ، إذ لابد أن يكون أساسها هو احساس الناقد بجمال العمل الفنى ، على شرط تعميم هذا الإحساس ، واختفاء ذاتية الناقد وراءه(٣) .

هذا موقفه من التأثريين . أما موقفه من المدرسة النفسية فإنه يطلب من الناقد ألا يهتم بشخصية الكاتب ، لئلا يقع فيما وقع فيه (سانت بوف) . وهنا يذكر (اليوت) رأى الناقد الفرنسى (جوليان بندا) فى أن نقد (سانت بوف) أقرب إلى البحوث النفسية منه إلى النقد الأدبى (٤) . ثم يعيب على النقد الأمريكى انسياقه فى تيار (سانت بوف) النفسى ، كما يعيب على النقد الإنجليزى طابعه التأثرى الطاغى عليه (٥) .

ويجعل اليوت الصفات التى يجب أن تتوافر للناقد : « أن يجمع بين صفات تتجلى ملحوظة فيه ، هى الحساسية والتبحر والوعى بالحقائق والوعى التاريخى ، وقوة التعميم »(٦) .

وإذن لا يقلل (اليوت) من قيمة الوقوف على تاريخ حياة الكاتب إلا فى حدود ماعاب من منهج ، أى فيما إذا صرف الناقد همه إلى دقائق حياة الكاتب دون ربطها

---

(١) لهذا النص الفرنسى انظر :
R. de Gourmont : Lettres à L'Amazone, Paris 1914, P. 32

(٢) Sacred Wood ، وما بين قوسين صغيرين بالفرنسية فى الأصل الانجليزى ، وقد تصرفنا فى ترجمة هذه العبارة قليلا ليكون المعنى أوضح .

(٣) المرجع نفسه ص ١١ و ص ٩٥ — ٩٦ .

(٤) المرجع نفسه ص ٤٠ — ٤١ — انظر أصل الفكرة الفرنسى فى :
J. Benda : Belphégor P. 137

(٥) انظر : Sacred Wood, P. 31-32, 40, 123

(٦) المرجع نفسه ص ١٤ .

بتذوق العمل الفنى ، أو سحر العمل الأدبى لإطلاعنا على الجوانب الخبيئة فى الكاتب نفسه ، كما فعل (سانت بوف) مثلا . وإذا كانت مهمة الناقد — عند (اليوت) — هى المقارنة والتحليل للعمل الأدبى ، فإن الملابسات التاريخية لابد منها لفهم العمل الأدبى حتى تتيسر مقارنته وتحليله ، ومن هذه الملابسات ما يرجع قطعاً إلى حياة الشاعر ، على شرط أن تكون وسيلة لتفهم العمل الأدبى وتذوقه .

ونذكر هنا مثلا من الأمثلة التى يشعر فيها (اليوت (بان النقص فى معلوماتنا التاريخية عن الكاتب يقف عقبة دون قيامنا بالمقارنة الكاملة ، وذلك حين تحدث (اليوت (عن مسرحية هاملت لشكسبير ، وقارنها بمسرحية هاملت التى ألفها (لا فورج) ، فإنه يفترض أن شكسبير حين ألف مسرحيته تلك كان بصدد مسألة من المسائل الشائكة أراد أن يثور عليها . ويأسف اليوت (أننا لانعرف عن حياة هذا الشاعر ماتحل لنا هذا الفرض الذى سيظل إلى الأبد لغزا (١) .

ونختم هذه النقطة الأولى من المقالة بنص لاليوت قاطع فى الدلالة على إيمان اليوت بجدوى تاريخ الأدب والمعارف التاريخية لحياة الكاتب ، للوقوف على شخصيته وفهم أدبه حق الفهم عن طريقها . يقول اليوت فى أوائل مقاله عن (ميلتون) ، وهو المقال الذى كتبه عام ١٩٤٧ : (أعتقد أن الناقد المتبحر والناقد ذا الخبرة العملية — فى حقل النقد الأدبى — يجب أن يكمل أحدهما الآخر فى عملها . . . ولكن وجهة كلها تختلف عن وجهة الآخر . فالمتبحر يهتم أولا بفهم العمل الأدبى الكبير فما يحيط بمؤلفه — العالم الذى عاش فى صميمه ، ومزاج عصره ، وتكوينه الفكرى ، والكتب التى قرأها ، التى كونته — على حين يهتم صاحب الخبرة العملية بالمؤلف أقل مما يهتم بالشعر . . .)

وكل ما قدمنا — فى موضوعية الأدب وموضوعية الكاتب أو الشاعر ودور الناقد — مقصور فى نقد (اليوت) على الناحية الفنية للعمل الأدبى . وهى الناحية التى لم تتطور كثيرا لديه . ولذلك اقتصرنا أساسا فيها على كتابه Sacred Wood الذى اعتمد عليه

وانظر كذلك ص ٣٢ — ٣٣ — وفيها يبين منهجه فى مقارنة العمل الشعرى بما سواه من الأعمال الشعرية التى كتبت من قبل ، ثم فى بيان صلته بمؤلفه ، وأن الشاعر فى بدء نشأته الأدبية غيره حين ينضج فنيا ، كما يعترف بأنه أخذ قاعدتى المقارنة والتحليل لنقد العمل الأدبى عن « ريمى دى جورمون » .

كذلك الدكتور رشاد ، مبيذين مصادره فيها ، وقيمة دعواه ، ومكانتها فى النقد العالمى فى إيجاز .

وإذا كان (اليوت) فى مرجعه السابق قد دعا إلى استقلال الأدب عن واقع حياة الكاتب فى حدود ما شرحنا لذلك من معنى عنده ، فإنه تطرف فى نفس الكتاب فدعا إلى استقلال الأدب بذاته عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ، وعن كل معنى يتجاوز حدوده الفنية . فالشعر لذات الشعر ، لا شئ سواه ، والأدب غاية فى ذاته .

ونحن هنا أمام أخطر قضية أدبية أثيرت وتثار فى كل العصور ، منذ أفلاطون وأرسطو . وحق لنا أن نقف عندها وقفة قصيرة فى نقد (اليوت) وسابقيه وتابعيه فيها ، فى حدود ما يتسع له هذا المجال .

وقد اتبع الدكتور رشاد رشدى (اليوت) فى مرجعه السابق ، متخذا منه الفيصل فى النقد الحديث . فهو يقرر فى كتابه (ص ٢٥) أن (العمل الأدبى لا يمكن أن يكون إلا صورة لنفسه فقط ؛ بمعنى أنه لا يمكن أن يزودنا بشئ خارج عن نطاقه ؛ وينكر (ص ٣١) أن يكون الأدب للحياة ؛ ويخطئ من يتطلبون من العمل الأدبى أن يزودنا بمادة جديدة أو أن يعالج مشاكلنا الاجتماعية والنفسية (ص ٣٣) — ويشكك فى أن يكون للعمل الأدبى معنى (ص ٥٩ — ٦٠) — ويرى أن يقوم العمل الأدبى لذاته (٧٧ — ٧٨) — ومسرحيات شكسبير لا معنى لها (٦٤) . وكل هذا ترديد لنقد (اليوت) فى بدء عهده بالنقد .

ولسنا مع الدكتور رشاد فى أن هذه الآراء تمثل وجهة النقد الأدبى الحديث ، بل إننا لسنا معه فى أن هذه الآراء تمثل أفكار ت . س . اليوت نفسه فيما انتهى إليه من آراء فى مرحلة نضجه فى النقد الأدبى . ذلك أن (اليوت) مر بمرحلتين فيما يتعلق بصلة العمل الأدبى بالحياة وبالغايات الاجتماعية والخلقية :

أولى المرحلتين تبدأ عام ١٩١٧ ، وهى أوضح ماتكون فى كتابه الأول فى النقد ، وهو الكتاب الذى ذكرناه من قبل ، وقد ظهرت أول طبعة منه عام ١٩٢٠ — والمرحلة الثانية تبدأ بعد ذلك ، ولكنها أظهر ماتكون منذ عام ١٩٢٨ بعد اعتناق (اليوت) للعقيدة الأنجلو كاثوليكية . وفى المرحلة الأولى كان اليوت يرى استقلال الشعر عن كل

غاية ، وكذلك النقد الأدبى . وفى المرحلة الثانية اعترف بصلة الأدب بالمجتمع والحياة الفكرية فى العصر الذى يظهر فيه . ويحدد (اليوت) نفسه هاتين المرحلتين الكبيرتين من مراحل تفكيره فى مقدمة الطبعة الثانية من كتابه The Sacred Wood التى ظهرت عام ١٩٢٨ ، فيقول : (قد وجدت عونا وتشجيعاً كبيرين فيما كتبه فى النقد الأدبى ريمى دى جورمون . وأعترف بهذا التأثر وأقدر الفضل فيه . ولا أجحده أبدا بسبب تجاوزى اياه إلى مسألة أخرى لم أمسها فى هذا الكتاب ، وهى مسألة صلة الشعر بالحياة الفكرية والاجتماعية فى عصره وفى كل العصور) ، ونلم هنا بهاتين المرحلتين من تفكير (اليوت) معقبين على كل منهما فى إيجاز .

ففى أول عهد (اليوت) بالنقد الأدبى كان همه كله منصرفا إلى توفير الأسس الفنية الناضجة للعمل الأدبى . فللفن عالمه الخاص به ، وهو لا يشبه — ضرورة — العالم الذى نعرفه . وحسبه أن يكون كاملا فى حدود منطقه الخاص به ، مع تحوير عناصره ، مما هو أمارة على عقلية الكاتب الخالقة . فالعمل الأدبى بمثابة وجهة نظر جديدة تعيننا على النظر فى العالم الذى نعيش فيه نظرة المتفحص (١) . وينفر اليوت من (خلط الأجناس) the mixture of genres ويقصد بذلك خلط الفلسفة بالأدب أو الاجتماع . فالعمل الأدبى استعاضة عن الفلسفة وبديل منها وليس خادما لها ولا دليلا عليها . والعمل الأدبى ليس وسيلة ولكن غاية فى ذاته (٢) . ولا يقصد اليوت بذلك إلى القول بأن العمل الأدبى خال من الفكرة ، فهو يعيب المسرحيات الرومانتيكية بأنها مجموعة أنفعالات وأحاسيس لا اتساق فيها ولا معنى لها (٣) ؛ ولكن الفكرة فى العمل الفنى مندرجة فيه لا يمكن أن تستقل عنه . وفى مقاله الذى عنوانه Shakespeare and the Stoicism of Seneca يقرر أن شكسبير كان همه صياغة الشعر متخذا مادته من الأحداث ، ولا يمكننا أن نحدد بعد ذلك فكرته وغايته من كل مسرحية من مسرحياته

---

(١) المرجع السابق ص ١١٦ — ١١٧ ، ١٤٢ .

(٢) المرجع نفسه ص ٦٦ وهو تابع فى هذا الفكرة ريمى دى جورمون فى : La Culture des Idées, P. 131 ثم لأفكار جوليان بنداقى Belphégor, 127-129, 151- وان كان هـذا الأخير يقصد الى أن الأدب لا يرقى الى درجة الفلسفة .

(٣) اليوت ، المرجع السابق ، ص ١٣٥ .

ولى ان أقول مختارا إن أية مسرحية من مسرحيات شكسبير ليس لها معنى محدد ، على الرغم من أنه من الزيف كذلك أن نقول إن مسرحية من مسرحياته خالية من المعنى (١)

وموجز القول فى هذه المرحلة من فكر اليوت إنه كان يخشى على النواحى الفنية أن يهملها الكتاب أو النقاد فى العمل الأدبى ، فاعتنى بها إلى مدى جعلها فيه غاية فى ذاتها. والقدر الصحيح فى مثل هذه الدعوة هو الحرص على ألا ينقلب العمل الأدبى دعاية ، باسمها يفرض على الكاتب مالا يؤمن به ، ومالا يستجيب فيه لداعى أصالته وصدقه ، فينقلب الأمر خطرا على الفن. فليست مهمة الشاعر أن يكون حافلاً لفكرة ، كما أن مهمته ليست كذلك محصورة فى إثارة حالة نفسية وكفى (٢) . وهذه الفكرة يجمع عليها كبار النقاد العالميون ؛ ولكن قطع الصلة بين الأدب والغايات الإنسانية والاجتماعية وقع فيه أحياناً بعض دعاة (الفن للفن) وسرعان مارجعوا عن فكرتهم ، فعدلوا منها ، ففسروها بما يطابق دعوات سواهم ممن يوثقون الصلة بين الأدب وغاياته الخلقية والفكرية ومنهم ت . س . اليوت .

فى مقدمة كتابه : The Sacred Wood لسنة ١٩٢٨ يرى اليوت أنه مهما قيل فى استقلال الفن ، ومهما اجتهد أهله فى الاكتفاء به غاية فى ذاته ، فإنه لابد أن يمس الخلق والدين والسياسة على الرغم من استحالة تحديد الطريقة التى تمس بها هذه المسائل .

وعنده أن شكسبير ودانته كلاهما شاعر عظيم ، ولكنه ينتهى إلى تفضيل دانته . وحين يتساءل عن السبب فى تفضيله يجيب بأنه يبدو له أنه يوحى بمسلك تجاه سر الحياة أكثر صحة واستقامة . ومما لاشك فيه أن المآسى العظيمة كتلك التى ألفها أخيل وسوفوكليس وكورنى وراسين ..... كانت مخصصة كلها بأنواع الصراع الخلقى السائد فى كل العصور .

ويرى اليوت أن بودلير يقفنا فى أدبه على أن كل شعر عظيم لابد أن يهتم بالخلق ،

---

(١) Selected Essays قارنة بما فى كتاب الدكتور رشاد صفحات ٢٥ ـ ٢٦ ، ٣٣ ـ ٣٤ ، ٥٩ ـ ٦٠ ، ٧٤ ـ ٧٨ .

(٢) .Sacred Wood P وهو ما يشرحه اليوت كذلك فى المقال الخاص ببودلير ، وكان قد كتبه عام ١٩٣٠ ، ولا نطيل هنا بذكره ، وكله دائر حول مكانة بودلير لما لأدبه من صلة بالحياة والعصر والمعانى الدينية والخلقية

فقد شغل فى أدبه كله بمسألة الخير والشر (١) . ويتحدث اليوت عن الشعر الدرامى فى Selected Essays ، فيلحظ أن مؤلفى المسرحيات لابد لهم أن يتخذوا لأنفسهم فى مسرحياتهم مسلكا خلقيا مشتركا بينهم وبين جمهورهم ، وأن صغار المؤلفين المسرحيين هم الذين يتبعون تيار الخلق السائد استغلالا لما يزجون من عواطف دون تحليل للخلق ومراجعة له (٢) .

وقد كتب اليوت عام ١٩٢٧ مقالا فى مجلة فرنسية موضوعه : القصة الأنجليزية المعاصرة ، يقول فيه : (الوحدة التى تجمع بين هذه القصص — أو بالأحرى ماتجمع هذه القصص جميعاً عليه — هو أنها خالية مما يبدولى أنه توافرلدى جيمس) يقصد جيمس جويس (إلى درجة عظيمة ، ألا وهو الاهتمام بالخلق . وفى اعتقادى أن هذا الاهتمام بالخلق قد أخد يتأصل فى فكر من يعرفون كيف يفكرون و كيف يشعرون . والنتيجة الحتمية البالغة لذلك على أن أذكرها ، وهى أن القصة الأنجليزية المعاصرة فى تأخر (٣)) . واليوت يعد الخلق بمثابة حد ثان للعمل الأدبى : (الأخلاق بالنسبة للقديس هى مادته الأولى فحسب ، وهى للشاعر مادته الثانية (٤)) . والوحدة الفنية الكاملة تستلزم حتما أن تتراءى من خلالها الغايات الخلقية والدينية . وعلى الناقد أن يجلو هذه الغايات ولكن من خلال العمل الأدبى . وفى هذه الغايات تتجلى عظمة الأدب . يقول اليوت : (يجب أن يكمل النقد الأدبى بنقد من وجهة نظر دينية وخلقية محددة . . وعظمة الأدب لايمكن أن تتحدد بمعايير أدبية فحسب ، على الرغم من أن علينا أن نتذكر أنه سواء كانت أدبية أو غير أدبية ، فإنه لا يمكن تحديدها (إلا بالمعايير الأدبية) (٥) . وحين يعجب اليوت بشعر بودلير ونقده ، يقرر أن عظمته تتجاوز ماشاع خطأ

(١) المرجع السابق وكذا
T. S. Eliot : Essays on Style and Order, P. 102-103
(٢) Selected Essays ، و « اليوت » يتبع فى هذا مثال « بودلير » الذى نعى على الشاعر : Moreau أنه كان يتبع الموضوعات الخلقية المطروقة للعصر وينميها ، انظر :
Baudelaire : œuvres, éd. de la Pléiade, 11 P. 561-567
(٣) انظر :
T. S. Eliot : Le roman anglais contempor ain, P. 670-671
(٤) انظر : T. S. Eliot : the use of poetry and the us e of Criticism, London, 1933, P. 114
(٥) انظر : T. S. Eliot : Essays Ancient and Modern, 1936, P. 93

من أنها مقصورة على اتباعه نظرية الفن للفن . فهذه النظرية فى عاقبة أمرها مزج للأدب بالحياة ، إذ يرى أصحابها فى الفن عوضا عن كل شئ آخر ، ووسيلة لتصوير العواطف والاحساسات التى تنتمى طبيعة للحياة أكثر من انتمائها إلى الفن . ثم يذكر أن الفن للفن (كان دعوة أصابت النقد والأحكام الجمالية ، وقامت عقبة فى سبيل تقويم بودلير تقويما عادلا) (١) .

وفى ذلك يجحد اليوت دعوة الفن للفن ، ويقرر فيما سبق — صراحة — جدوى الأدب وارتباطه بالقيم الحيوية . فالقيم الجمالية فى الأدب ليست جوفاء خالية من الغايات وليست مقصودة لذاتها . ووحدة العمل الفنى الناضج تستلزم — ضرورة — هذه القيم الإنسانية التى بدونها يكون الأدب لا جدوى له . ومن أعظم النقاد الذين عبروا عن هذا الترابط بين الأدب وجدواه : (بودلير) ، وبه أعجب اليوت ، وبه تأثر ، ومن نقده أفاد . والنصوص السابقة الأخيرة التى سقناها عن اليوت تدور كلها حول ماسماه (بودلير) الوحدة الكاملة فى العمل الفنى L'unité Intégrale ، ويشرحها بودلير شرحا نرى ضرورة ذكر شئ منه هنا لما له من قيمة ، ولأنه من مصادر (اليوت) . يقول بودلير : (هل الفن نافع ؟ نعم . ولم ؟ لأنه الفن . وهل يوجد فن ضار ؟ نعم ؛ هو هذا الفن الذى تضطرب به أحوال الحياة . الرذيلة فاتنة ، فيجب أن توصف فاتنه ؛ ولكنها تجر وراءها أمراضا وآلاما خلقية فريدة يجب وصفها . أدرس جميع الجراح ، كطبيب تمارس مهنته فى دار المرضى ، فلن يجد فيك مطعنا أصحاب الذوق السليم ، ولا أهل الدعوة الخلقية المحضة . هل يعاقب على الجريمة دائما ؟ وهل تجزى الفضيلة ؟ كلا ؛ ولكن إذا كانت قصتك أو مسرحيتك محكمة الصنع ، فإنها لاتغرى إنسانا بعصيان قواعد الطبيعة . فأول شرط ضرورى لممارسة فن سليم هو الاعتقاد فى الوحدة الكاملة ، وأتحدى أن يرينى امرؤ عملا واحدا من نتاج الخيال تتوافر له كل شروط الجمال هذه ، ثم يكون عملا ضارا) (٢) .

وفى نص بودلير السابق أقوى حجة للواقعيين فى تصوير الشر ، وفى غايتهم الخيرة

---

(١) انظر : Selected Essays, P. 382.

(٢) انظر : BaudeLaire : œuvres, éd. de la Pléiade, 11, P. 416

(٣) المرجع السابق ص ٤١٧ .

من هذا التصوير ، مع توثيق الصلة بينه وبين التجربة الفنية كاملة . ويذكر بودلير شاهدا على قوله بلزاك فى قصصه ، وهو من كبار الواقعيين (٢) . ويعيب بودلير النزعة التى منى بها من يسمون أنفسهم دعاة الفن للفن ، ويصفها بأنها دعوة أطفال ، لأن هؤلاء يصفون مواطن ضعفهم الفردية المحصنة ، وينفون منها العواطف الإنسانية ، والأحاسيس الاجتماعية ، ويقرر أن تلك النزعة مزلقة انحدرت إليها الرومانتيكية فلقيت حتفها (١) .

وحسبنا أن نختم حديثنا عن اليوت فى ربطة الأدب بغاياته الأجتماعية بما قرره فى مقالة من مقالاته من أن الأدب الخالص فى أعلى درجاته ، يروى من منابع غير أدبية ، وله نتائج تتجاوز نطاق الأدب إلى ماهو خارج عنها من غايات ، ثم يضيف : (لكن الصلة بين صور الفن وإطارها الاجتماعى جزء هام من النقد لم يوفه أحد حقه من التعمق) (٢) .

تلك هى آراء اليوت ، على حقيقتها ، فى النقد وفى توثيق صلة الأدب بالحياة وإقرار رسالة الأدب الإنسانية والاجتماعية والخلقية ، وتقويم الأدب بمقتضاها ، مع الاعتداد — طبعاً — بالنواحى الفنية التى بدونها لايكون الأدب أدبا أطلاقاً . وقد اهتدى اليوت إلى هذه الآراء بعد أن نضج فى نقده ، ووسع من آفاق نفسه ، وتعمق فى تجاربه فنا ونقدا . أما دعواته الأولى فلا ينبغى أن نغتر بها فى ظاهرها ، ولا يصح أن نقف عندها ، ولا يجمل أن نذكرها دون أن نذكر ما حف بها من قرائن تبين حقيقة الأمر فيها والدوافع التى دفعته إلى الوقوف عندها على نحو ما أوجزنا فى هذا المقال كل الإيجاز .

واليوت — فى آرائه التى ذكرناها فى المرحلة الثانية من تفكيره — يمثل التيار العالمى فى النقد الحديث . فمن البديهى أن الكاتب يجب أن يراعى — فى دقة — الأصول الفنية العامة والخاصة فى تصويره ؛ ولكن من البديهى كذلك أن الكاتب لايكتب لنفسه . وأنه لايتكلم عبثا . وكلما تعمق الكاتب فى وعى عصره وفى الوعى الإنسانى ، شعر برسالة

---

(١) المرجع نفسه ص ٤٠٢ — ٤٠٤ .
(٢) انظر :
T. S. Eliot : A Commentary, in : Criterion, June, 1926, P. 470

جليلة يقوم بأدائها كاملة بقدر كماله الفنى فى تصورها ، وعلى قدر صدقه وأصالته وتعمقه فى فهمها . ولا يصح أن نغتر بظاهر دعوات لها معناها الحقيقى الذى يجب أن نوقف الناس عليه بالبحث والتحقيق والاستيعاب ، وإلا كان الخطر كل الخطر على وعينا الأدبى الوليد فى النقد الأدبى الحديث .

ومن أمثلة نقل آراء كبار النقاد دون ذكر ما يحف بها من قرائن نقلا يوقع فى اللبس ، ما رأيته من استشهاد بعض ما كتبوا فى دعوة الفن للفن بقول (فلوبير) : (بيت جميل من الشعر لا معنى له خير من آخر جميل له معنى) ، دون أن يشرح هذا الناقد أن فلوبير إنما قال ذلك بصدد مناقشة حامية بينه وبين صديقه (ماكسيم دو كان) الذى كان يتحدث فى أفكار فلوبير فى أدبه حديثا أثاره ودفعه إلى التطرف والإحالة . وغاية ما يفهم منه أن فلوبير يريد أن يقول إن الذى يجعل الشعر شعرا ليس معناه ، بل عنصره الشعرى الخالص ، وإن كانت وظيفة الشعر بعد ذلك أن يدل طبعاً على معنى (١) .

وقد حفل فلوبير بالمعنى الاجتماعى فى قصصه ، وتعمق فى وعى عصره وصور حمقه وشره تصويرا حافلا بالمعانى الإنسانية . وفى آخر قصته : (التربية العاطفية) التى أعجب بها اليوت يجعل أشخاصها يتلاقون ليتساءلوا عن سبب فشلهم جميعا فى الحياة ؛ وهم يمثلون عصر فلوبير خير تمثيل فى آفاته وأدوائه .

وأخيراً نذكر مثلا آخر لنقل آراء كبار النقاد دون تفهم دقيق لها ما ردده (بندتو كروتشيه) — وهو ممن تأثر بهم اليوت فى مرحلة تفكيره الأولى — من استقلال الفن ، وأنه أثيرى صاف حسب الشاعر فيه جودة التعبير ، ثم من حرية الفنان ، ووجوب تحرره من كل قيد يفرض عليه . ولم يكن (كروتشيه) إلا بصدد توفير القواعد الفنية للعمل الفنى ، تاركا بعد ذلك للفنان أو الأديب أن يفرض على نفسه — بوصفه إنسانا حرا كريما — قيود رسالته الإنسانية التى يصدر فيها عن صدق ذاته وأصالتها . فلا ينبغى أن نفهم من وقوفه عند الحدود الفنية أنه يمثل النقد العالمى فى وجوب الاكتفاء بها . فهو فى الحقيقة يؤمن بسمو التجربة الشعرية على قدر سموها فى معانيها الإنسانية . استمع

---

(١) انظر : R. Dumesnil : Gustave Flaubert, Paris, 1932 P. 484

وكذا : H. Brémond : La Poésie, P, 44-45

إليه ينعى على شعر عصره مايفيض به من تبذل وإسفاف . يقول بندتوه كروتشيه : (ليأذن لى القارئ أن أذكر سمة من سمات إنتاج الشاعر الايطالى جيوزوى كاردتشى ، أعترف بأنها تهز مشاعرى كلما تذكرتها : ذلك أنه كان يطلب من الشعراء أنفسهم أن يتزودوا بالاستسلام وبقوة الروح ، كى يتقبلوا ويتحملوا اللحظة السامية ، لحظة الموت التى يتعالى بها الشاعر وبحبها للنفس ، معتدا بأنها الخطوة التى اجتازها إلى الخلود هوميرس اليونانى ودانته المسيحى على سواء . وهذا الشعور السامى ، أو هذا الفهم المشروع للشخصية الشعرية ، لا يمكن للمرء أن يحيد عنه دون أن يعتريه شعور كالضجر ، حين ينظر إلى ما آلت إليه هذه الشخصية الشعرية فيما يمثل الجزء الأكبر من الأدب المعاصر شعورا وفكرة ، وكذلك شأن النقاد والمؤرخين المعاصرين : إنها الرجفة المرضية للأعصاب المثارة ، وهى موضوع نزعة من النزعات لا تقل عنها مرضا ، تكاد لا تختلف عن الانفعال المضطرب الذى عبر عنه سانتا نطوان فى قصة فلوبير حين رأى العملاق كاتوبليباس ، وهو بسبيل تمزيق أعضاء جسمه ليتغذى بها على غير وعى منه ، فقال : إن حمقه ليجتذبنى . . . . فلم تعد الشخصية محددة عن طريق إنتاجها الشعرى . بل صار الأمر على النقيض من ذلك ، إذ صار الإنتاج الشعرى هو المحدد بصميم الحيوانية الفردية التى غرق فيها الإنتاج وضاعت معالمه . وحين يتحدثون عن الشعر أنبل الشعر ، يتحدثون عنه وقد أصابته هذه العدوى ، وفاضت منه رائحة التقزز ، رائحة الجنس والغريزة الحيوانية المفترسة) (١) .

ولم يكن لناقد يتحدث بمثل هذه العبارات أن يجحد رسالة الأدب وسموه بتأدية تلك الرسالة الإنسانية . وهذا هو التيار العالمى السائد . وجميع النقاد العالميين حريصون مع ذلك على توفير الحرية للكاتب ، وعلى وجوب توافر الأسس الفنية الجمالية التى بدونها يفقد الأدب صفته ومقوماته . ولا عبرة فى ذلك بالشذوذ ؛ فالشذوذ دائما يؤكد القاعدة ولا يؤبه له فيها .

ومن العجب أن نزعم أن توثيق الصلة بين الأدب ورساله الإنسانية والقومية والوطنية ، يجعل من الأدب ترفا يمكن الاستغناء عنه ! بل نقيض ذلك هو الصحيح ؛

---

(١) انظر :

B. Croce : La Poésie : Introduction à la critique et à L'Histoire de la poésie et de la Littérature, Paris 1950, P. 146, 147 et aussi P. 392-404.

فإذا قصدنا القيم الجمالية لذاتها فإننا نردها جوفاء خاوية لاغناء فيها ، وبها يصير الكتاب والنقاد جميعا مستهلكين غير منتجين ، يعيشون على جهد سواهم ، كما تعيش النباتات الطفيلية ، على حين كان الأدب الصحيح فى عصور النهضات هو أقوى تعبير عن روح العصر ، وخير توجيه لإمكانياته ، كما يقفنا على ذلك الأدب العالمى ، والنقد الأدبى عند كبار النقاد والأدباء العالميين .

ونكرر أننا فى حاجة ماسة إلى أن نسير على هذا النهج السليم ، فننشر هذا الوعى الإيجابى فى الأدب والنقد ، لأنه هو الذى يتفق ومرحلة البناء التى نضطلع بأعبائها فى نهضتنا .

أما ما ذكره الدكتور رشاد فى كتابه من معانى الرومانتيكية والكلاسيكية التى ينفرد بها ت . س . اليوت ، وأما مسألة المضمون والشكل ، والتعبير بالعامية والفصحى وتأثر الأدب بالعلم ، وحديثه فى المدارس الأدبية ، وما إليها من مسائل أثارها ، فهى تستحق مناقشات أخرى ربما عدنا إليها فى دراسات مقبلة .

أزمة الوعى السياسى

فى قصة « السمان والخريف »

تبدو براعة الكاتب فى الاختيار من الواقع بقدر ماتبدو فى طريقة معالجته . ولكى يشف الواقع عن أعماقه لايلجأ كاتب كبير إلى اختيار ماهو (جميل) رائق ، بل ماهو خاص محدد تتضح فيه مأساة الحياة ومأساة الوعى فى وقتمعا . . وهذه خاصة الأدب الجوهرية : أن يجمع إشعاعات متفرقة ليخلق منها ضوءاً ولهيبا ، ضوءاً ينير الأطواء النفسية المستعصية ، ولهيباً حيوياً خلاقاً يذكى عصارة الحياة بتعميق معانيها الإنسانية . . وفى هذا تكشف عين الأدب السحرية عن الجوانب المستسرة من الواقع بتصوير معاناته لابحكاية المتعة به . . وقد تجلت مقدرة كاتبنا الكبير « الأستاذ نجيب محفوظ) فى اختيار جوانب الواقع العميقة لفترة من أهم الفترات التى مرت بها مصر فى تاريخها الحديث ، وهى فترة التحول الثورى ، فألقى عليها أضواء ألآقة فى قصته : (السمان والخريف) . . وقد شاء أن يختار من هذه الفترة جانب الوعى السياسى . . وعهدنا بالثورات أنها تغير شامل يجتث قيما كانت ثابتة ، ويقتلع ماكان ثابت الجذور ، ويزلزل المجتمع من الأعماق ليقيمه من جديد على قيم ترسو وترسخ لأنها استجابة للآمال الاجتماعية التى يتحقق بها عالم جديد كان مطموراً تحت أمواج طاغية . . ويترنح بهذا المدى الثورى حراس القيم القديمة البالية التى تنزوى على جانب التيار راكدة أو مترجحة . . وهى تمثل أزمة وعى فردى مستغلق يستبهم حتى على ذات نفسه . . وأشد ماتكون الأزمة وضوحاً عند أصحاب القيادات القديمة التى تهددها حركة التجديد الشاملة فى مثلها المتهاوية ومنافعها الخاصة معا .

وفى مثل هذه الفترات الحاسمة الخصبة التى يمثلها الوعى العام للشعب تتصارع القيم الجديدة مع القيم العتيقة . . وتتمثل فى المجتمع قطاعات القلة فى صور مختلفة : فمنهم المداحون الذين يلبسون القناع الجديد ليلعبوا على المسرح دور الممثلين الذين يمثلون كل الأخلاق ولا أخلاق لهم ، ويقفون موقف المتربصين . . ومنهم من يحاولون توكيد ذاتهم بمساندة وعيهم الفردى تشبثا بالقيم المنهارة ، فيعيشون فى صراع باطن مترجحين بين ماض مقضى عليه بالفناء يختلج فى أكفانه ، ومستقبل تتجاوز آفاقه المشعة دائرة ما ألفوا من وعى . . فيعانون تمزقا باطنا . . وهؤلاء ينثرون مزق وجودهم أسمالا ، مخلصين فى

انتزاعها من ذات أنفسهم ولكنهم فيها يمثلون المخلفات التي يجتازها التاريخ ، فيتمون فى أزمتهم الفردية فترة التحول الثورى فى أقسى ماتصوره من رجفة يموت بها عصر قديم ليحيا بها العصر الجديد .

وقد صور الأستاذ نجيب محفوظ أنماطاً تمثل هذه الفترة الحاسمة الوثابة المستوفزة : فشخصية حسن على الدباغ تمثل الاتجاه الثورى الجديد ، تترقبه عن وعى ، وتتجاوب معه عن إخلاص . . على حين يجارى ابراهيم خيرت المحامى . . وعباس صديق الموظف — العهد الجديد انتهازا واستسلاما وتربصاً . . ولم يتخذ كاتبنا واحدا من هؤلاء الأشخاص بطلا لقصته ، لأنه لو كان قد اختار (حسنا) لوقع فى مأزق موقف ملحمى يشيد بالبطولة ولا يعمق الوعى بالجوانب المستسرة لهذا الانتقال الثائر ، ولو كان قد اختار واحدا من الآخرين لاضطر إلى تصوير شئ آخر غير ما تحفل به تلك الفترة من أزمة الوعى المستأثر الذى نرى من ثنايا خلجاته كيف تشق الخصوبة الثورية طريقها إلى الأعلى من خلال أطباق الثرى وقطاعات الأوحال ، كى تنطلق العصارة الحيوية من الأعماق إلى أعلى فروع الشجرة السامقة . . ودروب الأدب — كما قيل — تجود كلما حفلت بالأشواك والثنايا التى تقصر عن اجتيازها الإرادة الحائرة .

ولهذا حق لكاتبنا الكبير أن يتخذ من عيسى الدباغ بطلا لقصته . . وعيسى ممن كانوا يتابعون معركة القتال ، مؤمنا بمبادئ حربه ، يخلص لها إخلاصه لمنفعته الخاصة ، ويحرص على جنى ثمراتها المزدوجة لوطنه ولنفسه ، وقد تولد لديه وعى جديد على حريق القاهرة ، الذى يمثل قمة الإفلاس للنظام القديم ، فأخذ هذا الوعى يزلزل قيم الشاب العتيقة وإيمانه الراسخ بها . . ولكن يوم ميلاد هذا الوعى كان يوم اغترابه ، إذ أصبح يعيش فى عالم يستبهم عليه قليلا قليلا ويستلبه ذات نفسه ، ويعشى عينيه بأضواء تجاوزت دائرة وعيه ، فقد تضافر (الغضب المكتوم والضيق المتكتل) على تحطيم القمقم . . فانطلقت المشاعر العاصفة الحبيسة فى فترة يتجاوز فيها الأمل مع الغضب أشد ما يكون هولا . . فتخرج النفوس الهائجة عن طورها مؤمنة بأن الحياة لم تعد تستحق أن يحياها أصحابها . وفى نفس الوقت تدفعها المغامرة إلى نشدان الخروج من مأساتها بجهدها فيتجاوز فيها اليأس والرجاء . . فتحطم القمقم لينطلق المارد الجموح : (احرق . . خرب . . يحيا الوطن) .

والثورة ثمرة طيبة ، ولكن لشجرة محرمة ، هى شجرة المظالم . . وأتذكر هنا كلمة نيتشه (إن للمظالم فائدتها ، فلا تضق بها كل الضيق لأنها إذا اشتدت قضت على أصحابها) . . ويفطن حسن — وهو ممثل الاتجاه الثورى فى القصة — إلى مايقرب من ذلك ، حين يقول تعقيبا على كلام عباس صديق فى سوء الحال : (أسأل الله المزيد من الاضطراب والتفسخ . .) .

و (عيسى) و (حسن) يمثلان فى القصة اتجاهين سياسيين متضادين ، وكل منهما مخلص لاتجاهه ، فعيسى يبغى الإصلاح لا التغيير ، وأفقه محصور فى دائرة الترقيع والترميم ، على حين اتجاه حسن ثورى ، إذ يرى أنه لا بد من تغيير جذرى ، ومنطق حسن له قوة الواقع المستقيم المتماسك الذى يتسق فيه مع دخيلة نفسه ، فلا صراع باطنيا ومن ثم يحرص الأستاذ المؤلف على مقابلته فى خطوطه الواضحة بمنطق عيسى المعقد ، ليكون بمثابة الأضواء الجاذبة لشطره الآخر . . ويتلاقى هذا النوعان من الوعى ليفترقا . . ويقود الأستاذ المؤلف خطيهما المتوازيين الملتقيين فيستبطن بها جوانب الصراع الدقيقة . . ويصطدم الاتجاهان صدام آمال عيسى بمنطق الواقع الصلب ، فحين يشفق عيسى على رجال حزبه الذين يؤمن بإخلاصهم ، يدمغه حسن بمنطقه الثائر :

— إن كل شئ ينهار بسرعة ، ومن الخير أن ندعه ينهار ، هذا القديم كله يجب أن يجتث من جذوره . .

— وقضيتنا الوطنية من يبقى لها ؟ . .

أتظن أن هؤلاء الشيوخ المخرفين الفاسدين هم الذين سيحلونها ؟ .

ثم بعد قليل : (. . وعلى الشباب أن يعتمد على نفسه . . أنت رجل مخلص وإخلاصك يحملك على الولاء لأناس لا يستحقون الولاء . . إننا نستنشق الفساد مع الهواء ، فكيف نأمل أن نخرج من المستنقع أمل حقيقى لنا ؟ . .)

ويرتاع عيسى حين يهيب به ابن عمه أن يخرج بوعيه من قفص الترقيع ، تعللا بالتمسك بالأحسن نسبياً ، واستناداً إلى أن الأقل إنما هو الخير ، فيصيح به أن (البلد لم يمت) وأنه (يجب أن يذهب الأنجليز والملك والأحزاب لنبدأ من جديد) . . ويتطلب حسن (دما جديداً طاهرا) . . ويجتاح عيسى حزن عميق ، لأنه يرى آلهته (يتفتتون بين

يديه) ، ويحس بالطاقة الهائلة الخبيئة وراء منطق ابن عمه الذى يستطيع أن يتحدى الزمن نفسه . .

وعلى الرغم من تضاد الإتجاهين فى منطقى حسن وابن عمه ، فإن بينهما قرابة فكرية كقرابة دمهما تجعل المسافة بينهما أقل مما يفصلهما من الشخصيات الأخرى .. ويشعر حسن بذلك شعورا خفيا ، فلم ينقطع قط عن زيارة ابن عمه ، ولم ييأس منه ، وود لو يزوجه أخته .. وكذلك كان عيسى يضمر إعجابا خفيا بحسن رغم نفوره منه وعناده له وحقده عليه .. وليس الحسد وما يستلزمه من حقد بفضيلة ، ولكنه أقرب الآثام إلى الفضائل ، لأنه شعور معقد تتجاوز فيه الأضداد ، ففيه تطلع الطموح الذى يدفع إلى الاحساس المشبوب بالفضائل إلى درجة الاحتراق ، وفيه حميا الحماسة وإن تكن عمياء لاستكمال مواطن النقص ، وما قد تدفع إليه من جهد وتوثب يتضادان مع المداجاة واللا مبالاة والمتاجرة بالمبادئ .. ولهذا كان يشعر عيسى فى قرارة نفسه أنه أقرب إلى ابن عمه فى الفكرة ، لكن يقعد به عناده وقصور همته عن التخلص من شباك الماضى التى تعثر بها وعيه تعثر الذباب بخيوط العنكبوت ، على حين كان ينفر من أصدقائه وشركاء جهاده الحزبى فى القديم بعد أن رآهم يظهرون على غير حقيقتهم إذعانا وحرصا على المنافع الشخصية .. فمن يرى إبراهيم خيرت المحامى يتحدث عن رجال حزبه قائلا : (رجالنا) وهو فى الوقت نفسه يحمل بمقالاته على الحزبية ، يعروه القرف والتقزز .. ويضيق بأمثاله حين يراهم يتربصون الدوائر بالثورة ساعة العدوان الأثيم ، فيحدثون النفس أن أسعارهم آخذة فى الصعود ، فتعود إلى (عيسى) الوطنى القديم انتفاضاته الخالصة ، وترتفع حماسته لدرجة الغليان ، فيحس سد ما بينه وبين الثورة يماع قليلا أمام الأريحية الوطنية التى تعيد لذكراه ماضى جهاده أيام سيم العذاب من الانجليز ، وسجن ، وذاق وقع هراوات الجنود .. فيعانى لذع الإثم على سماع عبارات زملائه القدامى اللامبالين ، الأحياء فى ظاهرهم ، ولكن بداخلهم الموت المتوعد فيفضل أن يكون (بلا دور فى وطن له دور ، على أن يكون ذا دور فى وطن لا دور له) .. فعلى الرغم من عقم منطقه العملى ، يتراءى معدن نفسه خليطا من تراب وتبر .. يحتاج إلى صهر قوى ليخلص من الشوائب ..

ومفتاح شخصيته أنه كما يقول المؤلف (مخلوق سياسى قبل كل شئ) ، قد خلط

وجوده كله بالسياسة كما ألفها حين شب .. وركز فيها معانى حياته كلها ، وتجسمت فيها مطامعه وآفاقه فربط بها كيانه كله ، فصمد لأهوالها حين امتحنته بالسجن والضرب والرفع والخفض ، ولكنه ظل يرى أحداثها من داخل فقاعات الحزب تفجرها الأحداث الجليلة فقاعة بعد أخرى فتقتلع معها جذوره التى ثبتته بأرض الحزبية جذرا بعد جذر ، فإذا بوجوده الذى كرس له جهده فارغ خاو من كل معنى كان قد عرف كيف يوفق فيه بين مصلحته والمصلحة العامة على طريقته فى استعلاء كاذب كان يزعم به رجال السياسة القديمة حقاً لأنفسهم يشبه النبل الطبقى فى العصور السحيقة ، لأنهم كما يزعمون صناع التاريخ .. وحين عصفت بآماله أعاصير الواقع تهاوت أركان حياته فإذا هو خاو كأوراق الخريف ، قد فقد دوره ، وضاق ذرعاً بأن التاريخ يصنعه الآخرون له كأنه من (الأغوات) .. ويشعر لذلك أنه سيظل بلا عمل ولو وجد عشرات الأعمال.. وتضافرت عليه الأحداث لتزيد شعوره بالعزلة والاغتراب ، وانساق معها بعناده وغروره فى استعلائه الوهمى ليغوص بها إلى أعمق الدركات .. وكان قد بنى حياته الخاصة بناء سياسيا فخطب بنت المستشار على سليمان ليدعم بها مكانته وهو يعلم أن صهره كان متلونا فى السياسة (كقوس قزح) .. وقد طلبها لأسباب لاتمت إلى الحب بصلة ، وإن كان قد تعلق بها بعد .. فالسياسة هى التى تقود عواطفه الخاصة ومنافعه حتى فى أخص شئونه .. وقد غذت عقدة أستعلائه بأنه فاز بخطبتها دون أبن عمه المنافس له فى السياسة أيضاً .. ولكن تلوثه السياسى يفقده وظيفته ويقضى على آماله فى زواجه فى وقت معا .. ويستعصى عليه أن يطوع نفسه للوضع الجديد عن عناد وإصرار ، فيقرر الهرب من منطقة وعى الآخرين به ، ويقرر أن يحيا حياة تافهة ،ولكنها (تفاهة تاريخية) لم يتخلص بها فى منطقة المريض من قبضة التاريخ ، فهى لنفسه انتصاراً وهمياً تهجرته إلى الأسكندريةهجرة كهجرة السمان الذى يحقق انتصاراً خيالياً ببطولة زائفةفى الخريف ليقع فى شراك الصيد..

ويفتن المؤلف فى تصوير صنوف هرب عيسى لينجو من وعيه ومن الوعى التاريخى للفترة التى يعيشها ، وليمحو وجوده فى عقم يناظر العقم الحزبى قبل .. فقد قدر له أن يحيا فى أزمته ليعانى التاريخ ، فى إحدى لحظات عنفه ، ويحاربه فى (موكبه المتدفق منذ الأزل) ، ويتملكه ضيق يبعث على الاستهتار بكل القيم ،ويجد فى البحث عن كل ما ينفيه فى وطنه ليستجيب لحياة أشد قسوة على وعيه من الحكم بالإعدام ، بل من حياة

الحشرات والهوام . فيلذ له أن يعيش بين جالية أجنبية من اليونانيين ، فى أبعد شقة فى بيته من الأرض كأنما يبغى أن يتبخر وجوده فى الحواء .. ويساق لمعاشرة (ريرى) الفتاة الغريرة البائسة ، فيرى فيها صورته ، فكلاهما ملوث وطريد .. وهذا سر انجذابه إليها ونفوره منها وقسوته عليها فى وقت معا .

وقد طغت عليه الحيرة بين فكره المضطرب وقلبه السياسى ، فلم تدع مكانا لسوى الأثرة والانتقام من الحياة كاستجابة سلبية منه للأحداث التى دفنته وهو حى ، فيتوطد عزمه على تدمير نفسه بنفسه بدافع الاخفاق السياسى الذى سد به على نفسه كل منافذ الرجاء فى توكيد ذاته إيجابياً وفى الالتحاق بالموكب الجديد .. فلم يكف عن البكاء على ضحايا حزبه فى حين لم يذكر أمه مرة واحدة فى منفاه الاختيارى بالاسكندرية .. ويستهتر بكل قيمة إنسانية فى علاقته بالفتاة ، فيقسو عليها ، ويهرب من مواجهة الحقيقة فى جنينه الذى يسميه (الشئ) ويتشفى بالانتقام من أجساد الآخرين ينفس عن حقده المكبوت فى مجال السياسة ، ويرفض فرص الاندماج فى الحياة الجديدة حين يتيح له ابن عمه ذلك فى أريحية لا مبرر لرفضها سوى العناد والمسرة العمياء بانتصار وهمى . .

ولايناظر عقمه فى السياسة سوى عقمه فى صلاته بالحياة من حوله .. فقد عم الجدب عواطفه كما غمر حياته السياسية .. وتزوج (قدرية) .. زواجاً نفعياً بلا حب ولا أمل ، وبلا عقب .

ولم يدفعه الحلم بتغيير جذرى فى حياته لسوى العبث .. فهو ضال عن نفسه كزورق بلا شراع ، لايفتر شعوره بالمطاردة الدائمة ، ولكنه لايخطر فى باله الانتحار أبدا . فهو يريد أن يؤكد ذاته بالهرب خياليا من الوطن والأرض والناس ، فى حين هو متشبث بالبقاء ليحيا حياة البطالة أطول مدة ممكنة .. ولكنه فى دخيلة نفسه ممزق يعانى أزمة الانتقال فى شطرى شخصيته ، وكلا الشطرين سياسى أبدا .. فلا ينسى لحظة إخفاقه السياسى الذى يحرص على تعويضه فى صنوف الخسارة والقمار ومطاردة الوعى ، حتى ليعامل (قدرية) زوجته الثرية بقسوة لأن حزبه لم يخفق إلا بالتهاون فى موقفه الوطنى منذ معاهدة ١٩٣٦ ! ..

ويستيقظ جانبه الإيجابى الآخر ، من آن لآن على إهابة ابن عمه به ، ويكاد يفيق نهائياً على كارثة الاعتداء التى بعثت من جديد جانب بطولته الوطنية القديمة ، فيرى —

فى مسلك المنافقين للثورة والمتهزين — مرضا يجب أن يبرأ منه الوطن .. ويتساءل : (ألا من سبيل لنسيان الهزائم الشخصية ؟) .. وينفر من الاتجار بالمبادئ وبالقيم المثلى .. وكأن عقدته السياسية لا تحل إلا بمحك لمعدنه القديم يحقق به دوراً إيجابياً ليندمج فى الحياة الجديدة بجهده لاعن إذعان واستسلام بمحوان ذاته التى يحرص دائما على توكيدها وإن ضل الطريق .. وكأنما انتصار الوطن الحاسم السريع ضد الاعتداء يضيع عليه الفرصة ، فيغوص فى الظلمات مرة أخرى ، ويرى أنه قد حكم عليه بالإعدام من جديد .

وآية أخرى من الروعة الفنية للأستاذ المؤلف فى حادثة يتيح بها لعيسى أن ينتفض وعيه السياسى والانسانى انتفاضه قوية تكشف له عن تفاهة ماضيه كشفاً لم يستطع أن يتنصل منه هذه المرة ، فها هو ذا عيسى — الذى تعود صنوفاً من الهرب القاسى يمحو بها وجوده — يجد نفسه وجها لوجه أمام خصوبة حيوية لم يتوقعها ، أمام ثمرة خطيئته واستهتاره مع (ريرى) ، وتمثلت ثمرة الخطيئة مخلوقاً حياً تجمعت به أشعة الوعى الشتيتة فى بؤرة قوية شدت به إلى الواقع الحى .. فقد رأى (نعمات) الصغيرة — ثمرة الملل القاتل منه والوجل اليائس من أمها — فى صورة امرأة صغيرة .. (لقد اعتاد أن يهرب مرات فى اليوم الواحد ، ولكنه لن يهرب أمام هذه الحقيقة الجديدة التى اجتاحت مستنقع حياته الراكد فتفجر عن ينابيع حارة) .. ويحدث نفسه بالهرب من جديد ولكنه لا يتزحزح .. ويدب فى حنايا نفسه عزم جديد يفتح عيونه على صنوف حياته وحسراته وإخفاقه ويضئ وعيه بنور جديد خفق له قلبه القحل القاسى بخصوبة جديدة : (هذه الصغيرة شاهد على سخف كثير من المخاوف ، شاهد للطبيعة عندما تضرب لنا المثل على إمكان التغلب على المفاسد . الآن ألا تستطيع أن تقلد الطبيعة ولو مرة ؟ ألا تستطيع أن تخلق من أحزانك وخسائرك وهزائمك نصراً ولو بسيطاً (.. وقد حرك الخصب الطبيعى الجانب الخصيب من معدنه المشوب .. فواجه الواقع الحى فى الصورة النابضة أمامه بتناسل فكرى من نوع جديد بدأ شوائب الماضى المعوق ، لينجب فكره عملا له سلطان الواقع وضراوته .

وفى هذه المقابلة الإيجابية يتلاقى ينبوع الخصوبة الفكرى بالخصوبة الحيوية للتناسل ليمتزج أحدهما بالآخر فى خلق واقع جديد . . ويرتجف عزمه هذه المرة على رسم خطة للمستقبل . . وتلك ناحية رمزية إيحائية يمزجنا كاتبنا الكبير مزجاً فنياً محكماً بالنزعة

الواقعية فى أدق ما تحرص عليه الواقعية من تحديد المعالم الدالة التى لا تقف عند سرد الظاهر الرخيص من أحداث الحياة الجارية .. ويلتحق بالإيحاءة السابقة نظائر أخرى تتخلل القصة وتقع موقعها الفنى الدقيق .. فنار الحريق كنيران الأحداث تصهر لتطهر ، ويمر بخيال عيسى تذكر عبادة المجوس للنار ، وحتى اسم عيسى نفسه ينقلب إلى رمز إيحائى فى وهم صاحبه ، حين يخطر له : (يعزينى أن أرى نفسى أحيانا كالمسيح أحمل خطايا أمة من الخاطئين) .. وتبدو سخرية الواقع من كيانه المتهدم حين تتوالى هزائمه ، فيوحى المؤلف بتفاهة وهمه فى فدائه الأجوف حين ينظر عيسى فيرى البورص فى أعلى الجدار فى وضعه الجامد كالمصلوب .. فى هذه الرؤية نفسها استبطان نفسى عميق ساخر .. وكذلك التورية الإيحائية بالسمان والخريف .. وأخيرا فى مقابلة للشاب المفتول العضلات الأسمر السحنة وقد كاد الفجر الجديد أن تنفذ خيوطه للعيون يدعوه فى آخر القصة لمراجعة موقفه ولا نتزاع نفسه من الموقف الذى يثير الاشفاق عليه حتى من الأعداء .. وينصرف عنه ، فيشعر عيسى باستجابة باطنة له ، ويحدث نفسه جديا بالاسراع للحاق به .. ويوحى جده فى اللحاق به أنه يتطلب الخلاص ويظل الحدس على مصراعيه بميلاد وعى جديد مع الفجر الجديد ..

ولم نرد فى هذه السطور إلا التنويه بجوانب النضج الفنى الفذ فى استبطان الوعى لفترة حاسمة باختيار معالم محددة تميز خيوطاً دقيقة تحفل بها الوثبة التاريخية الخلاقة فى صنوف الوعى البائس الذى يلقى أضواء على جوانب خبيئة دفينة ، لاتقف عند السطح ولا تقنع بالمظهر ..

وفى القصة مايقطع مرة أخرى بأن الأصالة الفنية ليست فى تصوير الموضوعات المشتركة ، والمسائل العامة ، ولكن فى الغوص بالشخصيات والأحداث فى أعماق الوعى التاريخى .. وكلما تعمق الكاتب فى جوانب الواقع عن حسن اختيار وأصالة تصوير ، تراءت المعانى الإنسانية الدقيقة العامة جلية واضحة .. ولن يستطيع القارئ أن يفصل الأعمال الأدبية الكبيرة من عصرها وبيئتها .. وفى ذلك تتجلى أصالة الكاتب وجهده ، وبقدر رسوخ الإنتاج الأدبى فى عصره وصدقه فيه يتأكد خلوده ، ويتاح له أن يشع معانى إنسانية كثيرة عميقة ..

النقــد الأدبى من خلال تجاربى

عجبت من اقتراح معهد الدراسات العربية العالية على الأستاذ السحرتى إلقاء محاضرات فى موضوع كهذا ، فالموضوع غامض موزع شتيت . أكان المعهد يقصد أن يحاضر الأستاذ المؤلف فى النقد من خلال تجاربه النقدية ، فيبين مراحل نقدنا العربى منذ اشترك هو فى الكتابة وفى الجمعيات الأدبية ، فيتحدث فى هذا الموضوع بما يلقى أضواء على اتجاه نقدنا الحديث وخصائصه وطابعه العام وتأثيره فى توجيه الأدب ، ثم يتحدث فى الأزمة والأزمات التى اجتازها هذا النقد ، ويرجع فى تحديد معالم ذلك كله إلى مكانة نقدنا الحديث فى النقد العالمى ، ومبلغ إفادتنا منه ، وأصالتنا فيه ، بأمثلة من نقده هو ونقد الكتاب الذين عاصرهم من مخالفين وموافقين له فى منهجه ، على أن تكون هذه الأمثلة تتويجاً لاتجاهات عامة ؟ أم أراد المعهد أن يكون النقد من خلال تجارب المؤلف الشعرية ، وقد عانى المؤلف الخلق الشعرى ، وله فيه ديوان ، حديثا عنه مقتضبا فى كتابه هذه (ص ١٥٩ — ١٦٠) والاحتمال البعيد أن يدعو المعهد المؤلف كى يحاضر فى تاريخ فكره هو وثقافته ، فيؤرخ لشخصيته ، وأوغل من ذلك فى الإحالة أن يكون المراد هو الحديث فى النقد الأدبى ، وإيراد الآراء والمذاهب والمعايير الفنية ، حتى الخاصة منها بجنس أدبى واحد ، كالشعر ، مع تعقيب المؤلف على آراء الآخرين تأييدا أو تفنيدا . فتلك مجالات تتعذر الإفادة فيها من جملة محاضرات. وعلى صحة هذا الفرض الأخير ، كان لابد أن يحدد المؤلف موضوعه أكثر مما فعل ليستطيع أن يفيد وتظهر أصالته ، ولكن يظهر أن المؤلف تردد فى تحديد مايقصد المعهد إليه من محاضراته تحديدا دقيقاً ضرورياً للإفادة والأصالة ، فخلط بين الفروض السابقة جميعاً ، وأولى عنايته إيراد آراء وأفكار تمس مختلف معايير النقد بعامة ، والشعر الغنائى على الأخص . فأخذ بيد طلبته إلى ميادين كثيرة ، طاف بها ، ولم يدخلها ، وأشار إليها دون أن يلجها ، وتحدث عنها ولم يكد يتحدث فيها ، ويعلن منهجه فى صدر الكتاب : (والإطار الذى اخترته لهذه المحاضرات هو الحديث عن النقد وماهيته ، وتقديم عام لاتجاهاته ومناهجه ، والتحدث عن النقد ككشف وخلق ، والرصيد الثقافى للنقد والناقد ، ثم الحديث عن مناهج النقد ونظرياته ، وعملية النقد وكتابته ، وقوام النقد العام والمحدد .. (وعلى أن المنهج طموح تضيق به صفحات كتاب فى حوالى مائة

وسبعين صفحة ، فقد أسرف المؤلف فى إنفاق هذه الصفحات . فأكثر ماقيل فى الفصل الأول مكرر فى الفصل الرابع ، بمعانيه وبعض عنواناته ، إلى إسراف فى شواهد متعددة للفكرة الواحدة ، بدلا من شرح هذه الفكرة ، وتطبيقها موضوعياً على شاهد واحد ، بحيث تتضح للقارئ . ونضرب لذلك مثلا واحدا — من بين أمثلة كثيرة مفرطة فى الكثرة — : أن المؤلف كان (من بين الذين طعموا نقدنا المعاصر بكثير من الآراء والنظريات النقدية الحديثة) ومنها التجربة الشعرية ، ومقياسها الفنى العام أنها هى « التوفيق فى أداء التجربة صادقة حية قوية » . وهذا مقياس عام لايشرح ، ثم يعقب ذلك بقصائد أربع ، يوردها ، مع أحكام عامة لاتقفنا بحال على معنى التجربة ، ولا معنى الصدق — من فنى وواقعى — ولامعايير الحيوية الفنية فيها . وبدلا من ذلك يلقى بأحكام عامة يضطرب تفكير القارئ فى فهمها ، وتقويمها ، مثل تعقيبه على قصيدة : (المجنونة الشريدة) أو (الإشاعة) ، للمرحوم أبى شادى ، بقوله : « وهى قصيدة أصيلة ، لم يسبق إلى فكرتها شاعر عربى أو غربى) ، وهذا حكم جرئ ، لايتأتى إلا بعد استقصاء معجز . وكل مايعقب به على القصائد الأربع هو : فمثل هذه التجارب الأصيلة التى تكشف عن أسرار الانفعال والفكر فى ضوء جديد باهر هى التى لن تفقد طزاجتها وسحرها على مر الزمن (ص ٦٤) .

ومن أبجدية النقد التى نحرص على تثبيتها فى أذهان المبتدئين أن هذه الأحكام العامة ، دون تعليل ، لاتدخل بحال فى نطاق النقد . وتاريخ النقد العالمى والعربى على السواء يبدأ حيث وجد له تعليل وتفسير من نوع ما ، قد يعقبها تقويم أو حكم . ونعد من النقاد من هم قادرون على التعليل والتحليل والتفسير ، وإن أخطأوا فى الحكم أو التقويم على حين لانعد من يرمى بأحكام عامة وإن أجيد سبكها لغويا — ناقدا ، مهما كان قوله فيها صائباً ، ونعلم أن المذهب التأثرى لم تعد لمبادئه — فى دعوة النقاد للاستسلام لانطباعاتهم الأولى للقراءة دون رجوع لمعايير موضوعية — أية قيمة فنية ، بل إنا تعرضنا لشرح مبادئهم ، وقلنا إن نقدهم التطبيقى يكذبهم فى مبادئهم ، وشرحنا ذلك وأطلنا فى شرحه فى كتاب كان تحت يد الأستاذ المؤلف لو شاء أن يفيد منه . على أنا فى ذلك لانقول إلا مايكاد يكون بديهيا ، ومن المبادئ الأولى فى النقد . ولهذا نتعجب كيف ينصرف الأستاذ فى تعليقاته فى الكتاب إلى مثل هذه التعليقات العامة التى لايحفل بها نقد من أى مذهب من المذاهب ، فى عصر من عصوره .

على أن أضطراب الكتاب فى منهجه — على نحو ماقلنا — أمر هين إذا نظرنا فيما هو أخطر من ذلك ، فى مفاهيم النقد ومعاييره ومذاهبه وثقافاته كما يراها الأستاذ المؤلف ويطبقها . وننتقل فى نقدنا لها من المهم إلى الأهم فالأكثر أهمية ، متناولين ذلك كله فى شكل قضايا عامة .

يتحدث الأستاذ المؤلف فى المناهج النقدية ، ثم فى منهج الناقد الحديث ، وما يتطلب منه من ثقافة وسعة اطلاع ، متخذا من نفسه مثالا لكل ذلك . ولننظر الآن فى تمثله هذه المذاهب والاتجاهات وموقفه منها ، ولنبدأ بما قاله (ص ٨) إن الإتجاهات النقدية تتبع المذاهب الأدبية : «وأهم هذه المذاهب المذهب الفقهى أو اللغوى .. والمذهب الفنى التى يعتمد النظر إلى جمالية العمل الأدبى .. والمذهب الواقعى ويعتمد النظر فى مضمون العمل الأدبى وبخاصة المضمون السياسى والاجتماعى .. وهناك المذهب الوجودى الذى يعتمد على الإنسان وفرديته (هذا وليس المذهب اللغوى مذهبا ، وأعجب ما نسمع أن يكون هناك مذهب يسمى المذهب الفنى ، على أن المذهب اللغوى ، — فى النقد الحديث — ويصح أن يكون قسيم المذاهب الأخرى . فالواقعيون جميعاً — من غربيين وشرقيين — يعنون بالتعبير اللغوى والبلاغى فى أدق خصائصها ، ولكن من خلال وحدة العمل الأدبى كله ، وهذا هو الرأى أيضاً عند علماء الأسلوب ، وعلم الأسلوب الحديث (Stylistics) هوالذى قام مقام البلاغة القديمة . ثم إن الاتجاهات الاشتراكية قاسم عام بين الوجوديين والواقعيين وعنايتهم جميعاً بالأسلوب بالغة المدى . ولنذكر للأستاذ السحرتى — عابرين — كلمة (لزولا) رأس الواقعيين وأكثرهم تزمتا فى مذهبه ، فإنه يحفل بالتعبير اللغوى ودقته كل الاحتفال ، ومن كلماته فى ذلك : الجملة الجيدة الصياغة هى فى نفسها عمل طيب) .

ويكرر الأستاذ المؤلف نفس الفكرة الإجمالية المقتضبه حين يقسم المذاهب الفلسفية (فى بضعة أسطر ص ١٠٦ — ١٠٧) تقسيما عجيباً : (ومن فروع الفلسفة الكبيرة الفلسفة العلمية) لعلها العقلية ؟ (، وهى التى تعتمد العقل والمنهج المنظم الواضح ، وهى أكثر ماتسود فى انجلترا وأمريكا ، والفلسفة الإنسانية)؟( ) وتمثلها الوجودية فى نظر الأستاذ المؤلف (.. والفلسفة المادية ..)

وكنا نعتقد أن الأستاذ المؤلف على علم بأن الفلسفة العقلية لها مفهوم آخر أعمق

مما ذكره ، وقد انهارت هى والفلسفة الوضعية بالفلسفات الحديثة ، وأهمها الديالكتية منذ (هيجل) ولها أسماء أخرى غير الفلسفة الإنسانية ، فالنزعة الإنسانية تسمية عامة ، وكانت فى أوربا نزعة إنسانية فى عصر النهضة الأوربية . ثم إن الفلسفة العقلية لم تسد بخاصة فى انجلترا أو أمريكا كما يقول المؤلف ولكن لايهمنا كثيراً تصحيح مثل هذه الهنات فيما يخص الفلسفة ، بل يهمنا ذلك فيما يخص أثرها فى النقد الأدبى . فيجعل الأستاذ (العقلانيين) يحكمون على العمل الفنى بمقتضى العقل (وهل يصح أن يكون ذلك مقياساً جمالياً) ؟ ، ثم أصحاب الفلسفات الإنسانية يحكمون بمقتضى المواقف فى حين يجعل الماديين يحكمون بمقتضى الناحية الاجتماعية وهذا خلط . فالاعتداد بالمواقف ظاهرة عامة فى القصة والمسرحية فى العصر الحديث ، سواء لدى الوجوديين أم الواقعيين الماديين ثم ان هؤلاء جميعاً لايجافون العقل ، بل لهم فلسفة جمالية معقدة ، لا تغنى فيها شيئاً هذه الأسطر المقتضبة التى نقلها المؤلف من مرجعه الأجنبى . ونُحسن الظن به إذا ألقينا التبعة على مرجعه فيها لاعليه .

ويترجح الأستاذ فى تطبيقه لذلك الاجمال ترجحاً يشككنا فى الفهم العام لمعنى الأدب نفسه . ففى حين يرى أننا لاينبغى أن ندعو إلى اتجاه فلسفى فى مرحلتنا الحاضرة (صدر ص ١٠٨) يطبق نظرية الواقعيين فى الاعتداد بالمضمون دون الشكل ، مع أنهم جميعاً يعنون بالأمرين معا ، (ص ١٠٨ ومابعدها) على حين قد أعجب قبل ذلك بفكرة اعتمد فيها على على (قدامة بن جعفر) فى عزله الشعر عن الدين والخلق (ص ٥١ — ٥٢) .

وكان الأولى أن يعتمد فى عزل الشعر عن الدين والخلق على « عبد العزيز الجرجانى « فى » الوساطة « لأن كلام » « قدامة » هو فى قضية صدق الشاعر ومناقضته لنفسه .

وأخطر من ذلك أن يطبق فكرته فى الاعتداد بالمضمون ، فيرى (ص ١٠٨—١٠٩) أن الشاعر الذى يتغنى بالقيم النبيلة للانسان كالسمو الخلقى فى قصيدة أو قصة ، ثم يحقر من شأن الانسان ويظهر تفاهته فى أخرى ، أو يثير غريزة جنسية هو شاعر أجوف ، وخاو مذبذب ، وشعره خداع فى خداع . والذى يتحدث عن آلام البشرية ، ليس له أن يتحدث عن تجارب شخصية فردية كابدها . . وبالرغم من التناقض بين هذا القول وإعجابه بالنظرة الجمالية المحْضة ، فإن الأمر خطير فى فهمه لتمجيد القيم تمجيدا

مباشرا ، وفى تحتيمه على الشاعر أن يختار إما الناحية الاجتماعية وإما الذاتية أما التغنى بالقيم النبيلة فقلما يجود فيه شعر ، وكل ماأعلمه ويؤكد أن الأدب كله ، ومنه الشعر ، إنما يجود حين يشف عن هذه القيم ، عن طريق تصوير الآلام ، وكفاح الانسانية ، أو كفاح الفرد فى الحصول عليها . . فإذا تحدث شاعر فى إخفاق الانسان ، أو فى العوائق الجبارة الرهيبة أمامه ، وإذا تحدث عن تفاهة الانسان وضياعه حيالها ، فهو فى مجال الأدب بالمحض . وهذا أمر لا مجال للخلاف فيه . . ولكى أختصر الطريق فى مناقشة المؤلف أحيله إلى ماقاله « بندتو كروتشيه » ، وهو من الجماليين الخلص وقد ورد ذكر اسمه فى الكتاب (ص ٥٢) ، فلو كان قد قرأه ، لعلم أنه يؤكد فى غير موضع من كتبه أن الأدب إنما يجود فى وصف النقائص ، والآمال الحائعة ، ومواطن الضعف والإخفاق ، لافى وصف الغرائز الشبعى والآمال الراضية . .

وهذه الفكرة يتحدث فيها النقد الحديث كله ، مؤكدا أن موضوع الأدب الذى يجود فيه هو قضية : « الاستلاب » ، وهى كلمة تترجم بها الفلسفية الجمالية .

وليراجع الأستاذ معلوماته عن الشعر كله ، حتى العربى القديم منه ، ليتأكد أن الشاعر العربى . . بفطرته وقبل وجود هذه الأفكار فى النقد الحديث — حين كان يصف عاطفة راضية ، كان يضعها فى إطار تحسر ، على أنها قد مرت ولن تعود ، أو فى صورة أمل متوقع تقصر دونه جهوده ، لتكتسب قوة دون التغنى مباشرة بالقيم والعواطف الشبعى . وما لنا نذهب بعيدا ، فعلى الأستاذ المؤلف أن يقرأ مثاله الذى أورده فى استحسان التغنى بالمشاعر الجميلة وسياق كلامه يدل على تمجيد العواطف النبيلة مباشرة ، بدليل أنه جعلها قسيما لتصوير ضعف الانسان وتفاهته ، كما بينا فى قصيدة الأستاذ محمود أبو الوفا ، فهى (بعد مقدمتها التى يتحسر فيها على ضياع الانسان المنشود) تنصرف إلى نصائح وحكم مباشرة ، ليست شعرا فى مقاييس النقد الحديث فى كل المذاهب والاتجاهات فليست هى سوى نظم ، استمع إلى بعض أبياتها :

لست حـــرا ياأخى إلا إذا ما ... كنت عما تشتهى أسمى مقاما

وأحق الناس فى النــاس احتراما ... من تعــالى عن هواه أو تسامى

ذا هو الحر الذى يخشــى نهــاه ... لا سواه ، وهو لا يرجو سواه

فأى شعر هذا الشعر ؟ وقد استحسنه المؤلف وأشاد به لأنه تغن بالقيم النبيلة . وليس هذا معيارا فنيا لا فى مذهب الواقعيين ولا فى المذاهب الأخرى فى حين يعيب الأستاذ قصيدة الشاعر صلاح عبد الصبور ، لأنها تبين عن السأم والضيق بالحياة .

وقد قلنا إن هذا مجال الأدب ، لأنه يشف عن معان إيجابية يعترف المؤلف نفسه بها (ص ١٢) ، ولا يصده هذا الاعتراف عن جحوده شاعريتها لمجرد أنها تعبر عن السأم من الحياة الرتيبة وإن كنا نأخذ فيها على الشاعر أن الفكرة غالبة على التصوير مما يذهب بروح الشعر . ولــكن معيار المؤلف لتقويمها هو أنها « لا تساير الاتجاه البناء الذى ندعو إليه » مع اعتراف المؤلف بأنها تشف عن المعنى البناء بالايحاء لا بالتصريح وهذا من الأسباب التى تجعلنا نعتقد أن مفهوم الشعر والأدب غير واضحين من ثنايا ما كتبه المؤلف فى كتابه .

ومما يدعم رأينا السابق أن المؤلف يشيد بالشعر ذى المضمون الاجتماعى المباشر ، وتعليله لذلك أن هؤلاء الشعراء الحماسيين وهبوا طاقاتهم لخدمة الشعب . ويعلل له فنيا بأن شعرهم « خطابى موائم لغايته » (ص ١١٤) ويمتدح هذه الخطابية قائلا : « فالشعر الوطنى والقومى والثورى ، هو شعر لإثارة الجماعات ، لا يستطاع قياسه بالقواعد الفنية التى نطلبها فى باقى أنواع الشعر » . كأن الثورات وخدمة الشعوب ، وإثارة المشاعر لا تخدم ولا تجود إلا بالشعر الخطابى . وهذه ثلمة خطيرة فى إدراك معنى الأدب نفسه . فضلا عن تقويمه .

وعلى هامش ماقلناه ، نشير إلى أن المؤلف يرى أن الشاعر صلاح عبد الصبور فى قصيدته « الشىء الحزين » ، متأثر بالوجوديين . وليعلم الأستاذ أن الوجوديين لا يحفلون بالشعر ، ولا ينتجونه ، ولا يدخلونه فى نطاق الالتزام الذى هو جوهر مذهبهم ، وإنما صلاح عبد الصبور متأثر بالشاعر الانجليزى « ت . س . اليوت » وليرجع الأستاذ المؤلف إلى قصائد « اليوت » أو إلى ما ترجم منها بالعربية ، ليتأكد مما قلناه فى مفهوم الشعر ، وإن وصف ضعف الإنسان وعجزه أو تفاهته ، ليست مما يناقض الاحساس الانسانى ، أو الاتجاه البناء ، ولم يعب ناقد يعتد به الشاعر اليوت بهذا المعيار العجيب الذى يتحدث فيه الأستاذ ، لأن الشعر يشف عن المعانى النبيلة بما يصوره من مواقف بائسة ، ويوحى بها ، دون تعبير صريح أو خطابى .

والنقد عند مؤلفنا كشف وخلق . يقصد أصالة الناقد فى تمثله لثقافات واسعة ، ونظريات كثيرة ، ثم تطبيقها على الخلق الأدبى كى يستخرج معناه اكتشافا من عنده . ليكن ! — ولـكن ناقدنا يدعو إلى اعتماد الناقد على العقل الباطن . ووردت هذه الكلمة غريبة غامضة فى الصفحة السادسة من كتابه ، فقدرنا أنه يحتم دراسة الناقد للوسائل الفنية التى يثار بها اللاشعور ، ولـكن لا بد أن تكون الدراسة واعية كل الوعى ، ثم يطبقها الناقد واعيا كل الوعى كذلك . ذلك أن الخلق الفنى شعريا وغير شعرى ، قد يشف عن اللاشعور ، وتلك ظاهرة قديمة فى الأدب حتى قبل اكتشاف عالم اللاشعور اكتشافا علميا على يد « فرويد » وتلامذته منذ عام ١٩٠٠م ، وفى تلك الحال يكون أثر اللاشعور فى الخلق الفنى لا واعيا . ومنذ اكتشاف اللاشعور تيسر للشاعر والكاتب ، كاتب المسرحية والقصة ، استخدام وسائل اللاشعور ، ولـكنه استخدام واع دقيق ، يقتضى جهدا بالغا وإحاطة بأسرار اللغة والنفس . والوقوف على تفهم هذه الوسائل الفنية فى إثارة اللاشعور — وهى مهمة الناقد — لابد أن تكون واعية جاهدة كذلك . قد فهمنا أولا ذلك الفهم من عبارة الأستاذ الغامضة السابقة ، ولـكن خاب ظننا فى فهم تلك العبارة السابقة كما ينبغى أن يكون الفهم لواقع جهد الناقد الواعى ، ذلك أن المؤلف (فى ص ٧) يكرر أن الناقد كالـكاتب «يستعين بعقله الباطن لإمداده بالخواطر والرؤى » . ثم يغالى مرة أخرى (ص ٣٨) حين يقول : « وقد يحتاج الناقد للوصول إلى بواطن الأعمال الأدبية ، الرمزية وغيرها ، إلى أن يعيش فى غفوة ، ويسبح فى بحثها فى عفوية ، معطلا عقله الواعى . . » بل ويزيد (ص ٣٩) قائلا : « وقد اتبعنا طريقة تنويم العقل الواعى فى سبيل تعرف طائفة من أعمال بعض كتابنا . . . » وليدلنا المؤلف على ناقد واحد ينيم عقله الواعى لينقد . فالمسألة لدى الـكاتب والشاعر — منذ اكتشاف اللاشعور مسألة استعانة واعية بوسائل فنية محدودة ، كى يثار اللاشعور وعالم اللاشعور فى المذهب الرمزى ، والسيريالى والتعبيرى ، وهذه هى الوسائل الايحائية ، وحتى السرياليون الذين دعوا الـكاتب والشاعر إلى الاستسلام للخواطر الأولى ومكنونات عالم اللاشعور ، مما أسموه : الكتابة الآلية ، لم يدع واحد منهم أى ناقد أن ينيم عقله الواعى حين ينقد . وإذا كان لدى المؤلف مراجع تقول بما قاله فليحرقها لأنها مضللة ، تغفل عن بديهيات الأشياء . وفى الحق لانتصور إلا أن كثيرا من أحكام المؤلف صدرت كما يقول هو عن إنامة عقله ووعيه ، مثل حكمه على ديوان « ساق على الدانوب » للأستاذ هلال ناجى

بأن مؤلفنا بعد مراوضة وجهد قد اهتدى إلى أن أهم ميزة للديوان هى التأثرية ، أى رسم الصور على طريقة الرسامين التأثريين (هكذا ، وبدون شرح — ص ١٥، ١٧) ثم ينطلق المؤلف فى تعليقات تأثرية ، أى غير معللة ، يستمليها من علاقته بالشاعر ، دون أى تبرير موضوعى . فمثلا قصيدة : « حمل » تجربة خفيفة ، وخواطر عادية عن رؤية هلال ناجى سفينة الصحراء رهينة قيد الأسر فى حديقة الحيوان بمدينة قنا . ويطنب المؤلف فى مدح القصيدة فى غير تعليل ، وسبق أن قلنا إن هذا يندرج فى الأحكام المطلقة التى لاتعد نقدا أدبيا بحال . وكذلك يركز المؤلف صفات الشاعر عبده بدوى فى أنه شاعر « يجمع بين الحلم والحقيقة ، وتموج صياغته بين البساطة والتلوين ، ويغوص من العقل الواعى إلى العقل الباطن للاعراب عن تجاربه إعرابا تأثريا » . ومامعنى الإعراب التأثرى ؟ وهل هى خاصة فنية ؟ وليس فى القصيدة التى استشهد بها (ص ١٩) شئ من ذلك . ويستمر المؤلف فى إيراد نماذج ، والتعقيب عليها على طريقته ، حتى يأتى بمثال رمزى عميق جيد لنازك الملائكة (ص ٢٣ — ٢٤) مأخوذة من ديوانها « قرارة الموجة » . ومطلعها :

وأبغضتك لم يبق سوى مقتى أناجيه
وأسقيه دماء غدى وأغرق حاضرى فيه
وأطعمه لظى اللعنات والثورة والنقمة
وأسمعه صراخ الحقد فى أغنية جهمة

وكل مايعلق به المؤلف على هذه القصيدة قوله : « وتلحظون فى هذه القصيدة النابغة كيف عبرت الشاعرة عن نفسها فى حيوية وطلاقة ودرامية ، وبسطت انفعالاتها المنوعة فى عمق ، من مقت وكراهية للمحب ، إلى فرحة وجذل بالانتصار ، إلى ندم ، ثم إلى حسرة » . وهذا التعليق السطحى لايشرح شيئا ، لأنه يعتمد على ذكر المعانى ، (أو العناصر) التى يفهمها أى إنسان عادى من القصيدة ، حين يسمعها ، على حين فى القصيدة تعمق فى تصوير وعى الشاعرة بمأساتها التى تعبر عنها فى القصائد الأخرى . وظاهر القصيدة تصوير حب تنتقل فيه الشاعرة من البغض إلى الثورة عليه فى مفارقة عن الكبرياء المتعالية تصطدم بما يؤذيها ، تترقى فى تصويرها ، وتثير عالم الأشباح والظلام والعدم وأشلاء الندم ، ثم تهدأ العاصفة ، وتستقر الزلزلة ، وتطمئن النفس

المكدودة وقد دفنت حزنها فى الكأس والظلمات ، فتفيق على هول اليأس : إنها لم تقتل سوى نفسها . وباطن القصيدة وصف مأساة الوعى الفردى حين ينعزل . فحبها أثره ، أغلقته على نفسها ، فلم تبحث عما به تتراسل مع من سواها ، بل بحثت فى تفردها ، وتميزها ، فأقامت حدا حصينا بينها وبين الإيثار ، وهو دعامة الحب . فالحب بذل وتضحية . والتفرد والانطواء يجعلان الناس يعيشون كأنهم فى جحيم ، وهو ماتعانيه الشاعرة .

ونقص الحب فى عالمنا ، بهذا المعنى الواسع ، هو مأساة العصر ، كما يعنى « اليوت » فى قصائده بتوكيده ، ويحاكيه كثير من شعرائنا المتعمقين . والقصيدة رمزية تعبيرية فى وسائل تصويرها وهدفها . وليعذرنا القارئ فى هذا التعليق المقتضب ، لأنا هنا نشير إلى أمور لا يمكننا فى المجال استيعابها .

ويقول الأستاذ المؤلف إنه كابد « معاناة شديدة فى الوصول إلى الرؤية فى طائفة من أعمال الرمزيين » ومن آيات هذه المكايدة الشديدة تعليقه على قصيدة : « الناى والريح » من ديوان « الناى والريح » ، للأستاذ خليل حاوى ، أنها الثورة على التقاليد البالية ، والثقافة الهرمة ، ومحاولة الأصالة والخلق فى « فطرة وعفوية » ، « إنها دعوة إلى ترك النفس على سجيتها ، وترك العمل الأدبى يخترع نفسه (ص ٤٢) . وهذا بعيد كل البعد عما أراد الشاعر ، فالحقيقة أن القصيدة ثورة على الحقائق المألوفة فى عالم الناس الرحيب الممل السطحى الدارج ، كما هى مسطرة فى الكتب والمواضعات ، لأن الحقائق التقليدية المنطقية لاتشرح شيئا ، ولا ترضى النفس الطموح مع محاولة الشاعر الرحلة إلى المجهول ، إلى أطواء النفس فى فطرتها البعيدة الأغوار . فالقصيدة صيحة تذكرنا فى وضوح بصيحة فاوست فى أول مسرحية « فاوست » لجوته ، ولها أوثق صلة برحلة « رامبو » الرمزية فى قصيدته : « السفينة السكرى » .

وكذلك قصيدة عبد الوهاب البياتى (ص ٤٣ — ٤٤) ، ظاهرها مناجاة أخته ، فى العالم العلوى تحول دون لقائها صخرة الناس . ويرى المؤلف أنها مناجاة الموتى فى عالم السماء ، أو مناجاة سيدة متحضرة . (ص ٤٤) . وواضح لمن له إلمام بالرمزية أنها مناجاة للحقيقة ، والوصول إلى هذه الحقيقة بمثابة البعث ، ولكن الشاعر معوق بأنه فى قبر الأوهام مع الناس ، وهم الموتى على الرغم من ظاهرهم الحى ، يخافون نور

الحقيقة ، لأنها تغشى بصائرهم التى ألفت الظلام ، ويعيشون كخفافيش ، أو كديدان تقتات الهوام ، خلت قلوبهم من الحب ، وهو رمز الايثار والبذل والتضحية والخصوبة عند الرمزيين .

وأدعى إلى الدهشة أن يقف الأستاذ المؤلف عند تعبير للأستاذ خليل حاوى فى قصيدته السابقة : « وأشرب من مرارات الدروب بلا مرارة » ، فيفسرها بأن الشاعر يلقى المرارة فى سعيه دون شعور بالمرارة ، وإنما يقصد الاستاذ خليل حاوى إلى أنه فى عالم المعارف المطروقة ، وفى سجن المعارف الأليفة القريبة التناول ، يألف الشاعر ما يرده الناس من موارد آسنة ، قد طبعتهم عليها العادات ، فلم يعودوا يشعرون بمرارتها ، ولا أسنها . ثم يبسط الأستاذ الرمزية كلها ، تبسيطا يشكك فى إدراك مفهومها الحق ، فيقول معلقا على العبارة السابقة لخليل حاوى : « وهى من العبارات المتناقضة المتعاكسة التى يحلو للرمزيين استعمالها (هكذا ، ص ٤٢) وهى ليست غريبة على الرمز العربى ، والتى (هكذا) ورد أمثالها كثير فى شعر أبى تمام والشريف الرضى ، فى مثل قول الشريف الرضى :

تبيت من سماعها   تئن من غير ألم

وقوله فى وصف اليوم :

عجبت له يمشى بنا وهو واقف   ويأكل من أعمارنا ويجوع

والبيتان السابقان وأمثالها تنطبق عليها المحسنات البديعية العربية من الطباق والمقابلة ، ولا يمتان بصلة للرمزية فى صورة من الصور ، ولا عذر للمؤلف فى اعتماده على مصدره الذى أشار إليه ، فلابد أن تكون لديه فكرة ما ، عن الرمزية ، على أن عبارة الأستاذ خليل حاوى ، كما شرحناها ، لا صلة لها بما سماه المؤلف الصور المتعاكسة . ثم إن المذهب الرمزى هو المذهب الايحائى ، لامذهب التلاعب بالألفاظ وآية معرفة المؤلف بالرمزية تقسيمه العجيب لمعانى الرمز (ص ٣٥) مابين رمز عام مشترك ، ورمز الحلم (هكذا) ورمز مفرد . ويقصد بالأخير الرمز المغلق وهى رمزية الألغاز . وهى رمزية محققة انحدرت إليها الرمزية لدى بعض الشعراء القاصرين . ولكن هذا التقسيم لا يشرح شيئا ، ولا يجدى فتيلا فى فهم الرمزية . ويقول (ص ٤٣) فى تعقيبه على شواهد الرمزية بعامة : « فمثل هذه القصائد لا يلزم أن تتوضح أجزاؤها للعقل ، بل يكفى بلوغ المعنى

الكلى لها ، وفى بعض الأحيان يكفى تعرف صفة فنية من صفاتها ، كأن تنطوى على إيقاعات مخدرة عذبة . . » . على حين تعتمد الايحاءات الرمزية على فهم كل كلمة ، وكل حرف . فالحروف نفسها لها قوى إيحائية عند الرمزيين ، فضلا عن الجمل والصور ، والتجربة العامة للقصيدة ، ولو بدأ المؤلف فى تفهم الرمزية على وجهها ، لا على هذا النحو الغائم الممحو ، لنقد القصيدة الرمزية الضحلة ، حين تقصر وسائل الايحاء فيها ، وتنحدر إلى تعبيرات مباشرة أو تكاد كما فى قصيدة البياتى التى عنوانها : « الرجل الذى كان يغنى » (ص ١٠٢ — ١٠٣) بدلا من إشادته بها وفرحته بالعثور على رموزها الضحلة غير الايحائية ، واكتفائه فى تقويمها بأنها ذات وحدة قوية متماسكة ، وإيقاعات منمنمة » .

ولنوجز كل الايجاز فى حديث المؤلف فى الصورة الشعرية (من ص ٨٠ — ٩٤). فبعد أن يتكلم فى اللفظ العذب المؤنس الفصيح السهل . بما لايكاد يخرج عما قاله نقاد العرب القدامى فى اللفظ فى عمود الشعر ، ينتقل (ص ٨٤) إلى مقومات الصورة ، وكل ما يذكره أنها لابد أن تساير الانفعال وتتساوق مع الفكرة ، وأنها كانت « عقلانية فصيرت الشعر عقلانيا » (؟) ثم هومت ساربة فى الخيال البعيد عند الرومانسيين ، أما شعر اليوم فينزع إلى الصورة الدقيقة . ثم يتبع ذلك بأمثلة ونماذج لاتزيد شرحه العام إلا غموضا . فيأتى بقصيدة لابراهيم العريض (ص ٨٥) موضوعها : التمثال الحى ، ويمتدحها بأنها صورة حية دقيقة للراقصة (ص ٨٥ ، ٨٦) ، ثم يرد على من استهجنوا تصوير امرئ القيس للجواد (؟) ، وعلى من عابوا تصوير مشهد طبيعى لعلى محمود طه ، ردا غير معلل فنيا . ثم يرى أن تعرف فن الصورة لابد فيه من الوقوف على فن التصوير . ويتحدث عن ذلك بعد (ص ١٢٨) فلا يذكر إلا أن فن التصوير يجعل الناقد يلمس كيف يكون تكامل أجزاء الصورة ، ويمدح قصيدة جيلى عبدالرحمن : « عزاء فى القرية » أنها جمعت مشاهد أربعة : مشهد الحقول الواجمة تنق فيها الضفادع ، ومشهد القروية البائسة تبحث عن دجاجتها الضالة ، ومشهد المنازل تخفق فى كواتها الأضواء الواهنة ، وهذه كلها خليفة للصورة الأصلية ، وهى المأتم . وواضح من ذلك كله أن الأستاذ يفهم الصورة الشعرية على أنها تصوير شخصيات كالراقصة أو القروية البائسة ، أو مشهد طبيعى كالمأتم مثلا .

ولا نريد الآن أن نشرح أن ربط التصوير بالشعر ونقده فى كلام المؤلف سطحى ضعيف ، وأن المسألة أعمق من ذلك بكثير ، ولـكنا نقتصر على إدراكه لمفهوم الصورة ، فإذا كان يحصرها فى معنيها السابقين ، فهو يخلط بين الصورة بالمعنى العام أو المعنى العامى أى بمعنى المشهد ، كتصوير المأتم ، وصورة الشخصيات Portrait من ناحية ، وبين الصورة الشعرية بمعناها الفنى image ، والمعنى الفنى الأخير هو وليـد الخيال imagination وللمؤلف أن يتفضـل فيعلم أن الصورة فى معناها الأخير لم تصبح من الكلمات الفنية أو الفلسفية إلا منذ أواخر القرن الثامن عشر ، على يد الفلاسفة والنقاد العالميين ، وأن المسألة ليست فهما سطحيا لـكلمة يتداولها العامة ولـكنها تمس موضوعا فنيا عميقا يتصل بفهم الخيال فى معناه الحديث ، وبفلسفته ، نقول ذلك ونحن على علم بما قاله نقاد العرب فى الصورة ، وأورده المؤلف فى اقتضاب واعتماد على مصادر مضللة لم يمحصها ، وربما عدنا إليها فى موضع آخر .

والدليل القاطع على أن الأستاذ لم يدرك الصورة إلا فى معناها العامى السابق ، أنه يرى أن القصيدة قد تكون فكرة كبيرة وتخلو من الصور . ويمثل لذلك بقصيدة طيبة للمرحوم أبى شادى عنوانها : « من السماء » (ص ٨٧ — ٨٨) وموضوعها مناجاة الأرض للشاعر حتى لايفتن عنها بالسماء ، ويدور الحوار بين الشاعر والأرض حتى يقتنع الشاعر بعودته إلى الأرض وحبه لها ، وهى أمه ، فآثر أن ينزل إلى الواقع بدلا من التحليق فى خيالات وجدها لاتمده بعون ، فعاد إلى أمه الأرض بروح جديدة ، روح الحب والاصلاح ، عود المسيح . وفكرة القصيدة أنه لاينبغى أن نجرى وراء أوهام نعيش فى أبراجها السماوية ، أو نتعلق بما يبعد عن الواقع . ولو أن الشاعر عبر عن هذا المعنى صريحا على نحو ماقلنا أو قريب منه ، لـكان غير شاعر ، وإن نظم كلامه ، ففرق بين الشعر والنظم . ولـكنه صور فكرته فى الحوار والمقابلة والموقف والحركة النفسية والاقناع الفنى ، فالصورة تجسيم للفكرة ، وهذا التصوير هو مجال الأصالة . وبدهى أن الفكرة وراء الصورة الكلية للقصيدة أو الصور الجزئية فيها ولـكن لاينبغى أن تنحدر القصيدة إلى فكرة بدون صور ، وإلا كانت نظما ، مثل أبيات الأستاذ محمود أبو الوفا التى عدها المؤلف جيدة ، وأوردناها من قبل فى هذا المقال ، وهى — كما قلنا من قبل — نظم ، لأنها خالية من الصورة . وقد يستطاع رد القصة أو المسرحية

إلى فكرة ، هى قضيتها الأساسية ، ولــكن بدون تصويرها فنيا — على حسب القواعد العامة المعقدة للقصة أو المسرحية — لاتدخل مجال الأدب ، ولا يعتد بها لدى النقاد ولا الجمهور الناضج . وكذلك القصيدة ، وراءها فكرة ، ولا بد فيها من صور Images بمعنى الصورة الفنى والفلسفى ، لا المعنى العامى الذى فهمه المؤلف .

ويضرب المؤلف مثلا على القصيدة التى خلت تماما من الصور ، واعتمدت اعتمادا كليا على الفكرة ، بقصيدة الشاعر « ييتس yeats » ، فى الموت ، فرأى الأستاذ أنها خلت من الصور ، وليسمح لنا بعرضها تأييدا لما نعتقده فى فهم المؤلف المحدود للصورة ، ولما نقوله فى معناها الذى كاد أن يصبح موضوعا مطروقا لدى النقاد الآن :

Nor dread nor hope attend
Adying animal ;
Aman awaits his end
Dreading and hoping all ;
Many times he died ;
Many times he rose again
A great man in his pride

وإنما كتبناها فى أصلها لنترجمها ترجمة صحيحة أقرب إلى الأصل :

« لايجد الرعب ولا الأمل سبيلا
إلى حيوان محتضر ،
فى حين ينتظر الانسان نهايته
يخشى ويأمل كل شئ
فيموت مرات كثيرة
ويبعث مرات كثيرة .
ولــكن الانسان العظيم فى زهوة
وهو يواجه القتلة
يسخر من استئصال أنفاس الحياة
إنه يعلم الموت حق العلم .
لقد خلق الانسان الموت .

ففكرة الشاعر التى صورها فى قصيدته : أن الموت لاينبغى أن يخشى ، إنه النهاية الطبيعية للحياة ، ويقف الحيوان على ذلك بفطرته ، فى حين يخطئه الرجل العادى ، دون الرجل العظيم . ولو نظم الشاعر الفكرة بهذه العبارات التقريرية لـكان ناظما لا شاعرا ، ولـكنه صورها بالمفارقات التصويرية ، فى مقابلة بين الحيوان الذى لايجد إليه الخوف من الموت سبيلا ، حتى وهو يحتضر ، فى حين يموت الانسان ويحيا مرات بأوهامه قبل نهايته بكثير ، وهذا واضح كل الوضوح على قراءة القصيدة . والأستاذ المؤلف مرجو أن يقرأ أمثلة للتصوير عن طريق هذه المقابلة ، مع تعليق عليها ، فى نقد « ادجار ألان بو » ، وفى اللغة العربية قصيدة ايليا أبو ماضى : « كن جميلا تر الوجود جميلا » ، وقصيدة الأستاذ العقاد التى مطلعها :

صغير يطلب الـكبرا وشيخ ود لـو صغرا

وخـال يشتهى عمـلا وذو عمـل به ضجرا

مبناها على هذه المفارقات التصويرية التى تقوم مقام المحاجة المنطقية ، حتى ينتهى الأستاذ العقاد منها إلى مايشبه نتيجة القياس :

فهل حاروا على الأقدار أم هم حيروا القـدرا

شـكاة مالهـا حـكم سـوى الخصمين لـو حضرا

ولـكن المحاجة ونتيجتها محكيان فى تصوير شعرى ، واضح كل الوضوح لمن له إلمام بمعنى الصورة الفنى أو الفلسفى فى النقد الحديث .

ولم يعد أمامنا مجال كبير للحديث فى ثقافة الأستاذ الناقد العربية ، التى وقف فيها على « ثبت من المؤلفات لا أول له ولا آخر » (على حد تعبير المؤلف ص ٤٧) — ثم نرى صدى هذه الثقافة العربية أن كتاب « الحيوان » للجاحظ أمده بمعلومات عن الحشرات والهوام ، مع أن نفس الكتاب يحفل بآراء عميقة فى النقد الأدبى وكتاب « سر الفصاحة » لابن سنان الخفاجى ، لم يفد منه إلا تحديد مخارج الحروف (ص ٥٣) ، ثم فهم أن « أبا هلال » له رأى فى اللفظ والمعنى ، مع أنه يردد رأى من قبله سواء من رجحوا اللفظ على المعنى أو المعنى على اللفظ دون أصالة ، ويرى أن نقاد العرب القدامى فهموا وحدة القصيدة كما نفهمها ، مع تعقيبه على ذلك بما يخطئه ، أو يشكك

فى فهمه لمعنى الوحدة (ص ٥٦) ، ويستنتج أن عبد القاهر فهم التجربة كما نفهمها ، لأنه قال بترتيب المعانى ، واختيار الألفاظ الملائمة لها ، (ص ٥٩) وهو مايدل على المعنى الغامض للتجربة لدى الأستاذ المؤلف ، ثم إن حصيلة إعجابه بعبد القاهر تتجلى فى تشبيهات يستحسنها تبعا لعبد القاهر (ص ٥٥) ، فى حين هى قائمة على ملاحظة الشكل الخارجى للأشياء ، وهو ماتختل به الصورة أيما اختلال ، فى معيار الصورة الفنى فى النقد الحديث ، ويحذر الشعراء المحدثون الناضجون منه كل الحذر .

على أن المؤلف قد أخبرنا (ص ٥٠) أنه قد قرأ بنفسه أهم كتب البلاغة العربية ، ويريد إنصافها ، ثم اعتمد فيما أورده على مراجع يخطئ حتى فى إيراد أسمائها لتسميته كتاب النقد المنهجى للدكتور مندور بكتاب تاريخ النقد عند العرب ، وأعتقد أنه لو رجع للمصادر الأصلية بنفسه لارتأى مايخالف ماقال .

وبعد فنحن نرى أن هذا الكتاب دون مستوى إنتاج الأستاذ المؤلف فى تآليفه السابقة الغزيرة ، ونرجع شيئا من التبعية إلى الموضوع المقترح عليه علاجه . على أنا لا نرى رأى الأستاذ المؤلف حين يوجب على الناقد ترك الأعمال غير الجيدة بدون نقد ، تاركا للزمن وأدها ، معللا لذلك بقوله : « والزمن أقوى من الناقد على وأد الأعمال الرديئة الضحلة » (ص ١٥) — ففى رأينا أن النقد والأدب بحاجة إلى تتبع دقيق صريح لكل إنتاج ، حتى تتعرى الحقائق من كل مايشوبها من لبس معوق ، من شأنه بلبلة الأذهان ، أو ترجع الأفكار ، فى فترة نحن أحوج مانكون فيها إلى إسراع الخطى فى طريق الجادة ، تلافيا لتخلفنا الطويل الماضى فى ميدانى الأدب والنقد ، كما يؤمن المؤلف . ولهذا نرى أن الإخلاص للحقيقة وتقريرها ، فوق كل شئ ، مهما تكن عملية النقد قاسية ، ونعرف فى الأستاذ المؤلف أنه ممن يستمعون القول فيتبعون أحسنه .

حول جوائز الدولة فى الأدب

أعتقد مخلصا أن الأستاذ الدكتور محمد مندور قد تجاوز مرحلة التشجيع ، وأنه فوق الجائزة التى لم تمنحها إلا هذا العام فقط ، وقد تأخر بها الوقت ، لأسباب نرجو أن يتلافاها تقدم وعينا الدائب بما علينا من واجب نحو من يبذلون صادق الجهود فى مجالات تخصصهم حرصا على تقدم أمتنا والنهوض بها فى شتى المجالات ، وبخاصة مجالات الثقافة والأدب التى نعدها محور الوعى العام وأساس التربية الاجتماعية ، إلى مالها من صلة وثيقة باللغة التى هى أداة التفكير العلمى والنظرى .

والدكتور محمد مندور غنى عن التعريف كما هو غنى عن التشجيع ، وأولى به أن يكون أهلا للتقدير وجائزة التقدير ، ولا نريد إلا أن نشير إلى جهوده موجزين ، كما نعد الجائزة مجرد إشارة لتلك الجهود وتنويه بما بدأ به فضلا عما انتهى إليه فى حاضره الخصب الفسيح المديد .

ولن يصرفنا الايجاز عن ذكر شئ من تاريخ نشأة الدكتور مندور ، وكيف أفاد منها فى إغناء ثقافية وتنويعها وتعميقها منذ نشأته وفى سابق مراحل حياته :

ولد الأستاذ الدكتور محمد مندور فى الخامس من يولية عام ١٩٠٧ بكفر مندور مركز منيا القمح ، وأمضى مرحلة الدراسة الابتدائية فى مدرسة الألفى الابتدائية بمنيا القمح ، وبعد حصوله منها على الشهادة الابتدائية التحق بالمدرسة الثانوية بطنطا من عام ١٩٢١ إلى عام ١٩٢٥ وفى تلك السنة تم تحويل الجامعة المصرية من أهلية إلى حكومية فكان فى أول دفعة التحقت بالجامعة فى عهدها الجديد .

ودخل كلية الحقوق ، وكان لابد أن يمضى سنة تحضيرية مشتركة بين طلبة الحقوق والآداب مجتمعين بقصر الزعفران بالعباسية ، على أن يفترقوا بعد ذلك .

وكان قد اشترط فى تحويل الجامعة المصرية من أهلية إلى حكومية أن يحتفظ فيها بالأستاذ الدكتور طه حسين لكرسى الأدب العربى .

وخلال السنة التحضيرية قام الدكتور طه حسين لاختيار طلبة كلية الآداب فى اللغة العربية ، وأعجب بإجابة الطالب محمد مندور ، فاستدعاه ، وعلم منه عزمه على مواصلة دراسة الحقوق ، فحاول أن يثنيه عن عزمه . وإزاء إصرار الطالب ، وعد الدكتور طه أن يجتهد فى أن يسمح له بالدراسة فى الكليتين معا فى نفس الوقت .

وكانت الدراسة صباحية فى الحقوق ومسائية فى الآداب فى المبنى الحالى للكليتين بالجيزة ، وهو المبنى الذى انتقل إليه طلبة السنة التحضيرية بعد إتمام دراستهم بها فى قصر الزعفران فواصل الطالب دراسته بالكليتين معا ، وفى عام ١٩٢٩ حصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية واللغات السامية وكان أول الدفعة . وتخرج فى الحقوق عام ١٩٣٠ ، حيث كانت الدراسة بها خمس سنوات ، وكان من أوائل دفعته بالحقوق كذلك .

ثم تقرر إيفاده إلى السوربون بفرنسا ، عضو بعثة لكلية الآداب على أن يستبقى عاما فى مصر ، كغيره من أعضاء البعثات لتلك الفترة ، لدراسة اللغة التى سيتلقى العلم بها فى الخارج .

وسافر مع الدفعة الأولى لبعثات الجامعة المصرية الحكومية عام ١٩٣٠ إلى فرنسا ، فبقى بها حتى عام ١٩٣٩ ، وحصل فى تلك المدة على شهادة اللغة الفرنسية وآدابها وشهادة فقه اللغة الفرنسية ، وعلى دبلوم علم الأصوات التجريبى من معهد الأصوات بباريس ، كما درس اليونانية وآدابها . وواصل الدراسة العليا فى القانون أيضا ، فحصل على دبلوم الاقتصاد السياسى والتشريع المالى .

وعند عودته عام ١٩٣٩ عين مدرسا بكلية آداب القاهرة ، وفرغ من إعداد رسالة الدكتوراه ، فى النقد المنهجى عند العرب ، وناقشها بجامعة القاهرة عام ١٩٤٣ ، وحصل على مرتبة الشرف الأولى .

وفى نفس العام نقل من جامعة القاهرة إلى كلية آداب الاسكندرية ، فبقى بها حتى عام ١٩٤٤ ، واستقال فى إبريل من تلك السنة ليقوم برياسة تحرير جريدة المصرى ، ثم برياسة تحرير الوفد المصرى ، ثم صوت الأمة ، بعد أن كانت مقالاته التى نشرت فى مجلتى الرسالة والثقافة قد جذبت إليه أنظار الصحف . فإلى فترة العمل بالجامعة يرجع تاريخ المقالات التى جمعت بعد ذلك فى كتابيه « نماذج بشرية » ، وفى الميزان الجديد» .

ومنذ عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٥٣ اشتغل بالمحاماة ، إلى جانب الصحافة ، وفى نفس الفترة دخل البرلمان عام ١٩٥٠ عضوا عن دائرة السكاكينى بالقاهرة ، وهو البرلمان الذى ظل قائما حتى عام ١٩٥٢ .

على أن الدكتور مندور لم ينقطع قط منذ استقالته من الجامعة عن التدريس بالندب. ففي عام ١٩٤٥ أنشئ المعهد العالى للفنون المسرحية ، فندب به لتدريس الأدب المسرحى ، وعين أستاذا ورئيسا لقسم الأدب المسرحى فيه منذ أكتوبر عام ١٩٥٩ .

وفى عام ١٩٥٣ أنشئ المعهد العالى للدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية ، ومنذ إنشائه كان الدكتور مندور يلقى فيه محاضرات تطبع فى كتاب أو كتابين كل عام ، على حسب الموضوعات المدرسية .

وصدر له بهذا المعهد حتى الآن ثلاثة عشر كتابا ، من بينها المسرح النثرى بجزأيه ، وهو الكتاب الذى استحق به جائزة الدولة التشجيعية ، وقد سبقه كتاب عن مسرح شوقى ، وآخر عن مسرح عزيز أباظة الشعرى .

وأما الكتب الأخرى فهى كتاب عن خليل مطران ، وآخر عن المازنى ، وثالث عن ولى الدين يكن ، ورابع عن اسماعيل صبرى ، وثلاثة أجزاء عن الشعر المصرى بعد شوقى ، ابتداء من مدرسة الأستاذ العقاد حتى مدرسة الشعر الجديد الحالية ، وكتاب فى الأدب ومذاهبه ، وقد ألف كتابا آخر فى المسرح والنشاط المسرحى ضمن سلسلة فنون الأدب التى تنشرها دار المعارف .

ومنذ قيام ثورتنا الحاضرة ، وإنشاء الصحف الجديدة لها ، مثل جريدة الجمهورية وجريدة الشعب ، أخذ يكتب فيها المقالات الأدبية والسياسية ، وكذلك فى المجالات الجديدة ، مثل الرسالة الجديدة ، ومجلة المجلة ، والكاتب .

وقد نشرت مجموعة من تلك المقالات فى كتاب طبع ونشر فى بيروت ، بعنوان قضايا جديدة فى أدبنا المعاصر . كما نشر كتابا آخر فى فن الشعر ، بالمكتبة الثقافية التى تصدرها مؤسسة التأليف والترجمة والطباعة والنشر فى وزارة الثقافة .

ولم يقتصر نشاط الأستاذ الدكتور على التأليف ، فقد زود المكتبة العربية بروائع من الآداب الغربية ، فترجم « دفاع عن الأدب » لجورج دوهامل ، وكتاب : « من الحكم القديم إلى المواطن الحديث » لمجموعة من أساتذة السوربون ، وكتاب : « منهج البحث فى اللغة والأدب » لمؤلفيه : جوستاف لانسون ومييه ، وكتاب : » تاريخ إعلان حقوق الانسان » للفيلسوف الاجتماعى ألبير باييه ، ثم قصة فلوبير الشهيرة : مدام

بوفارى ، وترجم عددا كبيرا من قصائد الشعر الفرنسى والانجليزى ، لموسيه وتينسون وجراى وإدجار ألا ن بو والفريد دى فينى . وقد ترجم كذلك مسرحية « نزوات ماريان » لألفريد دى موسيه ، وكتب عددا كبيرا من المقدمات التاريخية التحليلية للمسرحيات التى أصدرتها وزارة الثقافة فى سلسلة روائع المسرح العالمى.

وفى هذا النشاط الخصب الرحيب ، لم يغفل الدكتور محمد مندور جانب التأريخ لحركة النقد المعاصرة ،فأصدر سلسلة مقالات عن النقاد المحدثين من المرصفى وميخائيل نعيمة إلى الأستاذ العقاد وشكرى والمازنى ويحيى حقى ، والدكتور لويس عوض . .

والأستاذ الدكتور مندور فى نقده للأعمال الأدبية المعاصرة قد تطور ، فمر بمرحلتين متميزتين ، مرحلة النقد الجمالى ، ثم النقد الواقعى الأيديولوجى . فبعد عنايته فى تقويمه للأعمال الأدبية بقوة نسجها ومتانة صياغتها ، وروعة التصوير فيها ، قد انتقل إلى الاتجاه الاشتراكى الذى كان من رواده . فانعكست نظرياته الاشتراكية على نقده الأدبى ، فأصبح فى نقده حتى الآن يرى أن الأدب يجب ألا يقتصر على الوظيفة الجمالية . ووضح هذا الاتجاه فى دراسته للانتاج الأدبى المنثور ، وفى المقالات والندوات التى يوجه بها الرأى العام الأدبى بالإذاعة والأندية لا فى مصر وحدها بل فى العالم العربى كذلك .

والكتاب الذى منح جائزة الدولة هو المسرح النثرى كما سبق أن أشرنا ، وهو جزءان ، الأول عنوانه : « المسرح النثرى »والثانى : « مسرح توفيق الحكيم » .

ويتناول الجزء الأول فترة نشأة المسرح العربى ، وما ساده فى طفولته من تيارات ، مع تحديد هذه التيارات وبيان عواملها .

وعلى الرغم من أن الكتاب يتناول فنون المسرح لفترة انتهت ، نشعر مع ذلك أن الأستاذ الدكتور يمس من خلال توضيحه الدقيق وملحوظاته الواعية مسائل تمس الحاضر وتوجهه . فهو يفرق مثلا بين المسرح والأدب المسرحى . فوجود المسرح عندنا قد سبق بفترة غير قصيرة فى تاريخه وجود المسرحيات الأدبية . فلم تكد تخرج المسرحيات أول عهدنا بها من دائرة الوثائق التاريخية التى لاندرسها إلا لمعرفة مدى تطورنا فى هذا الجنس الأدبى .

ويشرح الأستاذ الدكتور العوائق أمام الأدب المسرحى ، فى جانبى البناء الفنى واللغة .

وبعض هذه الأسباب مرجعه طبيعة نشأة المسرح عندنا ابتداء بمقارنته بنشأة المسرح لدى اليونان ثم فى الآداب الأوربية . إلى جانب العوامل الأخرى الكثيرة من الجمهور واستبداده بالانتاج ، ومن نزعة أصحاب دور المسارح الذين لايبغون سوى الربح المادى ، ثم بطش السلطات الحاكمة وتعسفها آنذاك ، وترويجها للتوافه ، وارتياعها من معالجة المسائل الجادة فى الحياة وشئون المجتمع ، سواء فى النشر أو فى التمثيل ، فضلا عما كان يعوز المؤلفين من وسائل التفرغ للأدب وشئونه .

هذه أهم الأسباب التى روجت لمسرحيات غير فنية ، وأكثرها يعتمد على الترجمة المشوهة والاقتباس السريع . ثم على إنتاج يساير ذلك الاقتباس أو تلك الترجمة ، إشباعا لرغبة الجمهور فى التسلية . وبذلك راجت المسرحيات الغنائية أول عهدنا بالمسرحيات .

وحين بدأ المسرح يعنى بنفسه ورسالته ، خطا خطوة أخرى فى معالجة مسرحيات ذات طابع تاريخى ، وتستمد مادتها من الأحداث الكبرى فى ماضينا الوطنى العربى ، قصدا إلى بعث الروح الوطنية ، واستنهاض العزائم لمقاومة الأجنبى الدخيل ، دعوة إلى الاقتصار على محاكاة ماهو صالح من مقومات الحضارة الغربية ، دون التعلق بالتوافه والنزعات الضارة ، ومن غير تقليد ماهو عرضى سطحى من شئون الحياة .

وكان هذا الاتجاه التاريخى صدى ومقاومة : صدى لوقوفنا على المسرحيات التاريخية الأوربية ومراميها عند مؤلفيها وأسس بنائها الفنية وبخاصة منذ الرومانتيكيين ، ومقاومة للنزعات الغربية وتفاعلها مع وعينا العام الوليد ، فى صراع عنيف وصدام ثائر ، وقد ساد هذا الاتجاه منذ حوالى عام ١٩١٥ ، بعد أن خرج المسرح من مجرد الرغبة فى التسلية إلى القصد إلى تحقيق أهداف إنسانية أو اجتماعية قومية .

ومن رواد هذا الاتجاه فرح أنطون ، والاتجاه الكبير الآخر للمسرحيات النثرية ، هو النزعة إلى الميلو دراما الاجتماعية ، وذلك بعد الاتجاه التاريخى الذى تلا المسرحيات الغنائية .

وقد وجد المؤلفون فى الميلودرامات العنيفة داعية اجتذاب للجماهير التى لم تكن

ترتاد المسارح لالشئ سوى قتل الوقت والتسلى . ومن رواد هذا الاتجاه الأخير أنطون يزبك فى مسرحية : عاصفة فى بيت ، ثم فى مسرحية الذبائح .

ويقوم الأستاذ المؤلف هذه الاتجاهات ويضعها فى مكانها التاريخى وفى مكانتها الفنية من إنتاجنا المسرحى ، ويوازن بينها موازنة توجه القارئ فنيا وتسدد ذوقه ، مع لمسات دقيقة لايتسع المقام للحديث عنها كلها ، ويكفى أن نشير إلى تفريقه الدقيق بين مراعاة الواقع فى الأداء وبين مراعاته فى واقع الحال النفسية . ولهذا التفريق صلة باللغة ، وهل يتحتم أن تكون بالعامية كى تطابق الواقع فى المسرحيات غير التاريخية ، وهى مسألة لايزال يتردد فيها من يتصدون للنقد ، أو يزعمون لأنفسهم حق الفهم والتوجيه باسم الواقعية .

وفى نظرات الأستاذ الدكتور مندور فى هذا المجال رد حاسم على من رموه من خصومه بتهاونه فى أمر اللغة والصياغة والأسلوب الجميل ، وهذا مجرد اتهام لأن الاستاذ الدكتور لم يتوان عن الالحاح على ضرورة توافر مقومات الأدب المسرحى من الصياغة والبناء الفنى معا ، وعهدنا به الذواقة الخبير بالاحساسات الجمالية ودرجات التعبير الفنى عنها . وكانت هذه الاحساسات الجمالية هى وحدها محور نقده فى المرحلة الأولى من نقده ، ولم تتناف ولن تتنافى بحال من الأحوال مع عنايته بالوظيفة الاجتماعية والانسانية فى تقويمه للأعمال الأدبية فى مرحلة نقده الحاضرة .

وعلى أن بعض مسرحيات ابراهيم رمزى وفرح أنطون ثم مسرحيات محمد تيمور كانت لها بعض القيم الأدبية ، فإن الأستاذ الدكتور يرى أن الاستاذ توفيق الحكيم هو رائد الأدب المسرحى النثرى لدينا ، كما كان شوقى رائد الأدب المسرحى فى الشعر .

ويخصص الدكتور مندور الجزء الثانى من كتابه للحديث عن مسرحيات الأستاذ توفيق الحكيم . وهو فى هذا المجال يشق طريق دراسته وسط غابة فكرية عذراء ، يذلل شعابها ، ويمهد السير فيها على من يرتادها . فيتتبع الأستاذ توفيق الحكيم فى إنتاجه الغزير المتنوع ، وفى نظرته إلى الحياة ، وفى تطوره فى تأليفه من نوع المسرحيات التى سماها الأستاذ الدكتور مسرح الحياة ، إلى المسرح الذهنى ثم المسرح الهادف ، تتبع الباحث المدقق المتبحر ، مشيرا فى ذلك كله إلى أثر ثقافة الكاتب الكبير وأحداث حياته الخاصة ومجتمعة فى إنتاجه . وقد أعطى الأستاذ المؤلف مفاتيح كل مايعرض من

المسائل الكبرى فى دراسة مسرح الأستاذ الحكيم ، ولم يغفل الحديث عن اللغة ، واللغة الوسط ، وهى التى بين العامية والفصحى ، وتقويم هذه الدعوة تقويما دقيقا صحيحا ، مما لا نملك فى هذا المجال سوى الاشادة به والاشارة إليه .

ونقرر بعد ذلك مخلصين أن الجائزة التشجيعية تشير لجهد المؤلف الكبير ولا تفى به . كما تؤكد أن الكتاب الممنوح الجائزة لا يتميز فى شئ عن إنتاج الأستاذ الدكتور الغزير ، من حيث الدقة والعمق والوضوح والاطلاع الواسع ، مع قوة التمثيل ، ويسر المأخذ .

قضـايا المسرح المعـاصر
فى بحوث النـاشئين

بين مئات القضايا المسرحية قضينا نحو أسبوعين فى بحوث طلبة الدبلوم فى المعهد العالى للفنون المسرحية ، تناقش رسائلهم التى لابد من اجتياز الامتحان فيها للحصول على دبلوم المعهد ، بعد قضاء أربع سنوات يتخصصون فيها فى النقد المسرحى العربى والعالمى . . وهذه سنة حميدة تفرض على الطالب أن يكون قادرا على معالجة مسألة من المسائل المتصلة بتخصصه ، فى رسالة يتوج بها جهوده الدراسية للحصول على شهادته العالية .

وعندى أنه لو سنت الجامعة هذه الطريقة أو مايقرب منها ، ففرضت على طالب الليسانس فى كليات الآداب بحثا يناقش فيه فى الامتحان الشفوى ، ويتصل بفرع من فروع التخصص التى درسها ، لـكان ذلك أدعى إلى تعمق الدراسة ، والتأكد من رشد الطالب فى بحوثه حين يعالج مسألة مستقلة من مسائل تخصصه تظهر فيها أصالته ، حتى لو لم يتح له بعد ذلك مواصلة الدراسة للماجستير والدكتوراه .

وما أحوجنا إلى مزيد من العناية بمثل هذه البحوث فى التعليم العالى والجامعى ، وبخاصة فى الأجناس الأدبية الجديدة على أدبنا العربى ، وهى التى لما ترسخ أصولها فيه بعد ، كالقصة والمسرحية والشعر الغنائى فى مفهومه الحديث ، وهى أجناس لم يذكر النقد العربى القديم شيئا عنها ، ولا تزال رواسبه من هذه الناحية عائقا فى تقدمها .

وحاجتنا أمس إلى مزيد من العناية فى الدراسة للقصة والمسرحية ، لا فى كليات الآداب فحسب ، بل وفى التعليم العام ، حيث يتخرج الجمهور المثقف القادر على تقويم الأعمال الفنية وتذوقها . وهذا الجمهور — متى نضج وتكاثر — بمثابة الدعامة الأولى للنهضة بهذه الأجناس الفنية الوليدة فى أدبنا ، فله الحكم الفاصل فيما يذهب من الانتاج والنقد ، وفيما ينفع الناس فيمكث فى الأرض ، ليكون أساسا لنهضة الأدب والمجتمع ، وليقضى على الدجل والتهريف من جانب الناقدين والمنتجين على سواء . . وما أزمة النقد والأدب عندنا إلا أزمة جمهور أولا ، أدت إلى عدم تمييز الزائف من الصحيح ، واختلاط الأمر فى ذلك على نحو لانعرف له نظيرا فى الأمم التى تعنى بأدبها ولغتها .

لهذا كله راقنى ما انتهجه المعهد العالى للفنون المسرحية من تخصيص سنى دراساته الأربع بمسائل المسرح وقضاياه ، وإتاحة الفرص للطلبة كى يستقلوا بالبحث فى رسائلهم ، ليثبتوا مقدرتهم على التفكير المستقل فيما تخصصوا فيه . .

على أن غايتى من هذا المقال تتجاوز كثيراً هذه الدعوة إلى المزيد من مثل هذه البحوث ، وإنتاج أمثالها فى الكليات الجامعية ، فقد أثار طلبة المعهد العالى للفنون المسرحية — فى رسائلهم التى ناقشناها — كثيراً من القضايا تستحق الوقوف أمامها ، لا للاشادة بأهميتها بحسب ، بل لبيان ما لها من خطر أو ما بها من قصور . . وهى قضايا فى صميم ما يهم نقدنا الأدبى المعاصر . . على أنها من الكثرة بحيث يتعذر التعقيب عليها فى مقال ، ولهذا سأجعل الحديث فيها دائراً حول مسائل عامة ، كل مسألة منها تمس أكثر من رسالة من الرسائل التى قدمها طلبة المعهد هذا العام .

وأولى هذه المسائل هى موت المأساة فى المسرح المعاصر ، وقيام الدراما الحديثة على أنقاضها . . وهذا هو موضوع رسالة الطالب : فوزى فهمى أحمد ، وعنوانها : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة . . ويتصل بهذه المسألة نواحى التجديد فى البناء الفنى للدراما الحديثة ، وهى نواح تجاوزنا فيها كثيراً أسس البناء المأسوى كما هى معروفة عند أسطو وهوراس والكلاسيكيين جملة . . ونواحى التجديد هذه قد تناولها كثير من الطلبة فى رسائلهم التى تحدثوا فيها عن آباء المسرحية الحديثة منذ ابسن وتشيخوف وسترند بيرج ، ثم بيراندلو وبرنارد شو ويوجين أونيل . . على الرغم من أن هؤلاء الطلبة لم يربطوا الاتجاهات الجديدة عند هؤلاء الكتاب المسرحين بالقضية الأساسية التى هى موت المأساة . .

وقد شرح الطالب فوزى فهمى — فى رسالته السابقة الذكر — كيف اختلف مفهوم المسرحية الحديثة عن مفهوم المأساة قديما من حيث البناء الفنى ، والمضمون ، والشخصيات . . واعتد الطالب بأن أول نقض لهذا المفهوم إنما كان بتأثير المذهب الكلاسيكى . . ففى هذا المذهب أصبحت الشخصيات المسرحية على وعى بما تفعل ، بعد أن كانت فى المسرحيات اليونانية — وعلى حسب نقد أرسطو — تساق إلى مصائرها على جهل بنتائج أفعالها . . وفى الحق يمكن أن يتخذ أوديب الملك لسوفوكليس مثال البطل الذى ينتهى إلى المصير المأسوى البائس بما أتى من أعمال تعد فى ذاتها من أعمال

البطولة الفريدة التى كانت كفيلة أن تعليه درجات من المجد ، لولا القدر الذى صيرها فى دركات الهوة ، فأثار بذلك فينا عاطفتى الخوف والرحمة ، وهما عماد التطهير الذى تؤدى به المأساة وظيفتها الفنية فيما يرى أرسطو . ويفضل الكلاسيكيون جميعاً المأساة الإرادية الواعية التى يقوم فيها الأشخاص بأعمال يترتب عليها مصيرهم ، ولكنهم فى كل لحظة على وعى بهذه الأعمال ونتائجها . وإليك مثلا مسرحية (فيدر) لراسين . . وفيها تحب فيدر ابن زوجها هيبوليت حباً غير مشروع . وهى دائماً على وعى كامل بالصراع الباطن بين الشرف الذى يحتم عليها أن تربأ بنفسها عن هذا الحب وبين الإثم بهذا الحب الذى لا حيلة لها فيه . وتصير فى النهاية ضحية هذا الوعى الذى لا يفتر لحظة ، وفيه يتراءى صراع باطنى على أشده ، نفتقد نظيره فى الأدب المسرحى عند الكلاسيكيين . . وقد رأى الطالب فى رسالته أن التطهير لم يكن مقصوداً فى المسرحيات الكلاسيكية ، وأنها مسرحيات خلقية تناقش فيها القضايا ليحدث الأثر الخلقى عند القارئ ، أو المشاهد عن طريق الحوار الواعى والمأساة الإرادية . . وأرى خلاف هذا الرأى فيما يخص المسرحيات الكلاسيكية . . ذلك أنه رغم أن الشخصيات فى المسرحيات الكلاسيكية على وعى بما تأتى وتذر ، فإن جوهر هذه المسرحيات ليس فى مغزى الحوار المباشر ، ولكن فى مجرى الأحداث والمصائر التى تثير الرحمة والخوف وما يتصل بهما من عواطف يترتب عليها تطهير يشبه التطهير الأرسطى . . ولنا فى مسرحية (فيدر) نفسها دليل قاطع على ذلك ، لأنها خالية تماماً من الأثر الخلقى المباشر ، ففيها قدرية العواطف التى تسوق البطلة إلى المأساة . . وهذا المصير هـو الدليل على خطر العواطف ، وهـو ما أراد أن ينبه إليه راسين فى تقديمه للمسرحية ، بأنه إنما قصد إلى تصوير الحب شراً وهوى كى يحذر منه ، ولكنه لم يفض إلينا بهذا المغزى الخلقى مباشرة فى الحوار فى المسرحية كلها ، فقدرية العواطف هنا يمكن أن تقارن بسلطان القدر فى أوديب ، على أن نقاد الكلاسيكية جميعاً مؤمنون بوظيفة المسرحية من حيث التطهير ، كما فهموه بتأويل من أرسطو . . وعندى أن الكلاسيكية قد بلغت بالمأساة القمة . . ومعلوم أن الجنس الأدبى إذا بلغ أوج كماله ، فإن هذا مؤذن بموته ، ليتخطى عن مكانه إلى جنس جديد يقوم على أنقاضه . . ذلك أن تقنين وسائله وقواعده الفنية يقعد به عن المرونة ويحدد إمكانياته فى التجديد أكثر مما ييسرها .

وقد أفاد الكلاسيكيون ـ فى النواحى الفنية للمسرحية ـ من نقد أرسطو مع تأويله والإضافة إليه أكثر مما أفادوا من نماذج المسرحيات اليونانية فى ذاتها . فمع اعترافنا بالفروق الجوهرية الكثيرة بين المأساة اليونانية والمأساة الكلاسيكية ، لا نعتقد أن الكلاسيكية أسهمت فى القضاء على المأساة ، بل نرى أن المأساة بلغت أوجها الفنى فى العصر الكلاسيكى .

وإنما بدأت تموت المأساة على يد الرومانتيكيين من حيث خلط عنصرى المأساة والملهاة ، وإهمال وحدة الزمان والمكان ، واتخاذ أبطالها من الطبقة الوسطى أو الدنيا من الشعب . . فظهرت إلى الوجود الدراما الرومانتيكية على نحو ما دعا إليها فكتور هوجو فى تقديمه لمسرحيته : كروموميل .

وقد قضى نهائياً على المأساة فى مفهومها القديم بميلاد الواقعية ، وما تفرع عنها من اتجاهات فنية لا زالت تسود المسرح العالمى المعاصر . . فلم يعد البطل ضحية قدر ميتافيزيقى ، يتحكم فيه القانون الطبيعى المسيطر على الآلهة والناس كما كانت الحال فى المسرحيات اليونانية ، وفيها كان الإنسان بمثابة الجزء من الكل ، يكفر عن سيئات غيره : فإذا كان الصواب والخير والرشد أموراً ضرورية للمجتمع ، فإن الدم بالدم ، والشر بالشر ، والتفكير عن الخطيئة أمر ضرورى للجزاء الجمعى ، ولهذا يكفر الإنسان عن خطيئة ارتكبها أحد أجداده كما يكفر عن خطأ تسببت عنه خطيئة . ومن ثم أتت كارثة أجا ممنون نتيجة للعنة آل بيلوس ، وكان هلاك هيبوليت نتيجة للعنة والده على الرغم من براءته من حب فيدروس الآثم ، وقد كفر أوديب عن اللعنة التى استحقها والده لايوس الذى اختطف ابن بيلوبس فحلت اللعنة على أسرته . . فالمسئولية فى المآسى اليونانية لا تقتصر على الفرد ، ولكنه سلطان القدر الذى يطهر الشر بالشر ، فى صراع خارجى خالد . . وبهذه القدرية استبدلت الواقعية الحرية والمسئولية الفردية ، كما استبدلت بالميتافيزيقيا والقدر سلطان المجتمع . . ثم لم يعد البطل فى المسرحيات أرستقراطياً كما كان عند الكلاسيكيين واليونان ، بل صار من صميم الشعب ، وغالباً ما يكون من الطبقات الدنيا فى المجتمع . . ولم تكتف الواقعية بخلط عنصرى المأساة والملهاة شأن الرومانتيكيين ، ولكن فى الاتجاهات الواقعية الحديثة اختلطت الفنون جميعاً فى المسرحية ، فاستعانت المسرحية فى الإخراج بوسائل دور الخيالة ، وبالرسم ،

وبالموسيقا ، وأصبحت المسرحيات الحديثة ذهنية فكرية ، تثير الفكر وتعتمد على إثارته أكثر مما تثير الشعور ، أو تهدف أولا إلى إثارته من طريق الشعور ، بل قد تستعين على إثارة الفكر عن طريق اللاشعور كما فى التعبيرية الألمانية ، وخير من يمثلها (بريشت) فيما سماه المسرح الملحمى . . وهذه المسائل الأخيرة لم يتعرض لها الطالب فوزى فهمى ، وهى فيما أرى جوهرية فى رسالته ، ولكنها قد عولجت جزئياً فى الرسالات الأخرى ، وإن لم يربطها أصحابها بقضية المفهوم الحديث للمسرحية ، والفرق بينه وبين المفهوم المأسوى القديم .

ومن نواحى التجديد الفنية الحديثة فى المسرحية أن توجد مسرحيات لا تعتمد على الأحداث ، كمسرحيات تشيكوف وإن كانت مسرحياته شبيهة بالمسرحيات القديمة فى أن أبطالها من ضحايا الاستغراق فى حالة نفسية لا يعون فيها أنفسهم حق الوعى ، كما فى مسرحية : (بستان الكرز) ، حيث تفضل الأسرة — عن لا وعى منها — فلاسها الكامل ، بفقدها كل ما تملك ، على أن تبيع بعض ما تملكه لسداد دينها ! أقصد الآن أن أتجاوز رسائل هؤلاء الناشئين للحديث فى القوالب الفنية الجديدة للمسرح العالمى ، لبيان موقفنا منها :

فمن نواحى التجديد فى المسرحيات الحديثة القضاء على ما يسميه نقاد المسرح : الجدار الرابع الوهمى الذى يفصل بين الممثلين والجمهور ، كما فى مسرحيات بريشت ، وكما فى ثلاثية بيراندلو : (لكل إنسان حقيقته) و (نرتجل فى هذا المساء) ثم (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) . . وفى هذه الثلاثية يصبح المسرح وإمكانياته الفنية والجمهور المسرحى ووسائل الإخراج كلها موضع تساؤل يشترك فيه الجمهور مع المؤلف أو المخرج والممثل على سواء . . وفى مسرحية : (الأم شجاعة) لبريشت ، تفتتح بلاجيا فلاسوفا المسرحية فتشرح للجمهور مباشرة من هى وما مسائلها التى تشغلها . . وفى مسرحيته الأخرى : (دائرة الطباشير القوقازية) يقف الجمهور على الوقائع الجوهرية للموقف عن طريق قاص يحكى هذه الوقائع فى جانب من جوانب المسرح . . وفى كثير من مسرحياته الأخرى يقطع المؤلف الحدث الأصلى بأحلام تثير اللاشعور ، وتختصر الحدث ، أو تشرحه ، أو تتنبأ به . . وينص بريشت على أن نظرياته النقدية وإنتاجه المسرحى إنما يقصد من ورائهما إلى خلق (مسرحيات غير

أرسطية) ، ولا يراد منها تطهير المرء بالخوف والرحمة عن طريق الحدث ، وإنما يراد خلق مسرحيات قصصية ، لا تزود المتفرجين بالمشاعر ولكن تتطلب اتخاذ قرارات حاسمة ، ولا تستهلك مقدرة المرء على العمل ، بمواجهته بالموقف كى يرى ويدرس ، فليس همها الإيحاء ولكن الأقيسة والمحاجة وليس الفكر فيها هو الذى يحدد معالم الشخصية ، ولكن الإنسان المدنى هو الذى يحدد الفكر المنشود ، وكل منظر فيها مستقل بنفسه ، وليس تمهيداً لآخر كما هى الحال فى المسرحيات الأرسطية . وفى الحق يتعدد الحدث فى مسرحيات بريشت ، حتى ليبدو الخيط الذى يربط المناظر دقيقاً على غير المتأمل ، فمثلا فى مسرحيته : (دائرة الطباشير القوقازية) ، خمسة أحداث : أولها تنازع فئتين من الجمعيات التعاونية ذات الملكيات الجماعية الزراعية على قطعة أرض ، وإحداهما تستخدم الآلات الحديثة فى الزراعة ، والمسألة هى على أى مبدأ يمكن الفصل فى النزاع بينهما . وحل المسألة بطريق غير مباشر يقتبس بريشت من مسرحية للكاتب الصينى : لى هسنج تاو ، عنوانها : دائرة الطباشير ، فنرى على أثر الحدث الأول حدث طفل لحاكم جرو سينيا ، تهجره أمه زوج الحاكم حين تفجؤها الثورة ، غير ملقية بالا لسوى جمع ملابسها وحليها والنجاة بها ، فتأخذه خادم رحيمة لتعنى به وتربيه ، وبعد ذلك نرى هذه الخادم تضحى بسمعتها وتتزوج بمن لا تحب فى سبيل تنشئة الطفل ، ولا يتاح لها شرح الملابسات القاسية لحبيبها حين عودته ، والحدث الرابع حدث القاضى أزدك ، لا ضمير له ، ويظفر بمنصبه فى عهد الحكومة غير الشرعية ، ولكنه يحتفظ بمنصبه حين تعود الحكومة الشرعية للبلاد لأنه كان قد أدى خدمة لبعض ضباطها . ونرى الحدث الأخير فى مطالبة زوجة الحاكم للخادم برد طفلها . ويحكم فى الأمر القاضى أزدك حكماً مزعمياً ، إذ يحكم بأن الطفل لمن ينتزعه منهما فى داخل دائرة طباشير ، وتنتزعه الأم فى غير رحمة ، وتحجم الخادمة شفقة بالطفل ، ولكن القاضى يعود فيحكم به للخادم لأنها أرأف به . وختام المسرحية بين ارتباط الأحداث السابقة : « كل شىء ملك لمن يحسن التصرف فيه ، وهكذا يكون الأطفال لمن تتوافر لهن صفات الأمومة حتى يسعدوا ، والعربات لمن يجيدون قيادتها حتى تتحقق الغاية منها ، والوادى لمن يقدرون على ريه حتى يثمر الفاكهة » .

وموجز القول أن بريشت – كما يقول هو – يرى أننا « فى حاجة إلى مسرح لا ييسر لمشاهديه الوقوف على المشاعر والمعارف الباطنة والدوافع التى يتيحها لهم

ميدان العلاقات الإنسانية الذى يجرى فيه الحدث فحسب ، ولكننا فى حاجة إلى مسرح يستخدم الأفكار والمشاعر ، وينتهجها بحيث تلعب هى دوراً فى تغيير ذلك الميدان » . ومن ثم نوقن بأن وسائله الإيحائية لا تقف عند القضاء على وحدة الحدث ، ولا تقتصر على المحاجة العقلية الجافة ، ولكنها تتركز حول إبراز العلاقات الإنسانية للفرد فى مجتمعه على صورة تبعث على التفكير العميق بطريق فنى يقصد منه إلى ضرورة تغيير المجتمع كله . . ويضيق المجال عن الاستشهاد من طرق بريشت الفنية الإيحائية فى التأليف والإخراج للاقناع بإثارة الشعور واللاشعور معاً لدى القارئ والمتفرج .

وتلك مسائل هامة نمهد بها للتساؤل عن موقف مسرحنا المعاصر إزاء تيارات التجديد فى المسرح العالمى الحديث ، حذراً من الإندفاع إلى الأخذ منها بالقشور دون اللباب قبل أن تستكمل مسرحياتنا مقوماتها الفنية الأصيلة ، وقبل أن ترسخ هذه المقومات الجوهرية ، كما هى الحال فى الآداب التى قام فيها كتابها بخلق هذه التيارات الحديثة فلابد أن نمعن النظر فيما تبقى من قواعد فنية لا محيد من توافرها فى الخلق المسرحى ، وقد لحظت هذا القصور فى الرسائل التى ناقشناها . . وحقاً لا يكفى أن نقول إن الذى بقى من الأسس الفنية هو تصوير المعاناة ، معاناة الإنسان للعيش فى المجتمع الحديث ، فليس هذا أساساً فنياً يستوى عليه إنتاج مسرحى . . وقد أدى مثل هذا الفهم السطحى إلى بلبلة لدى كثير من النقاد والمؤلفين المسرحيين لدينا . . فإذا ظهرت مسرحية قد اضطرب فيها الحدث وضعفت فيها نواحى التصوير للموقف وللشخصيات ، وجدت من النقاد من يبررها ، ويعيب من يشرحون نواحى النقص فيها بأنهم واقفون عند حدود القدم فى التمسك بوحدة الحدث ، أو الإقناع الفنى بالحوار ، وقوفاً منه عند ظواهر هذا التجديد العالمى دون تعمق فيه ، متعللا بأن تشيخوف قد قضى على الحدث فى مسرحياته أو كاد ، فلا بأس أن نقبل مسرحيات لا حدث بها ! ! وإذا تناول مؤلف موقفاً ملحمياً فى مسرحية فقد يشفع له بأن بريشت قد سمى مسرحياته : المسرحيات الملحمية ، على حين أن معنى الملحمة عند بريشت مخالف كل المخالفة المفهوم الملحمة فى القديم ، فلم تعد الملحمة بطولة فردية ينفرد بها شخص ممتاز على حساب الآخرين فى مجتمع لا يقيم وزناً لمجموع الشعب ، ولكنها بطولة الفرد العادى فى معاناته لشرور الحياة المألوفة العادية فى مجتمع مألوف ، وإذا هدم مؤلف من مؤلفينا

الجدار الوهمى الرابع فى مسرحيته ، على صورة خطابية لا تمت بصلة للفن ، فقد يحتج له بعض السطحيين من النقاد بأن تيار التجديد الحديث قد قضى على هذا الجدار على نحو ما فعل بيراندلو وبريشت مثلا ، وفى ذلك كله تتضاءل قيمة النقد الأدبى ، ويضعف عن أداء دوره فى توجيه الخلق الفنى ، فيصبح شبيهاً بحيل الفقهاء قديماً ، حين كانوا يؤولون نصوص الدين ، فيحلل أحدهما ما يحرمه الآخر ، مبتعدين عن روح التشريع . فيصادف المؤلفون المسرحيون من يشجعهم على إنتاج غث لم تنضج أسسه الفنية ، فى حقل لم ترس بعد أسسه الأصيلة فى تراثنا الأدبى ، فيؤدى هذا إلى خلط فى فهم التجديد ، وفوضى فى التقويم الفنى ، وتخلف فى التأليف ، على حين نحتاج إلى التقدم على الأخص فى هذا المجال الأدبى على منهج فنى سليم .

وواضح لمن يتتبع تيارات التجديد فى روحها وعمقها فى المسرحيات الأوربية ، أن المأساة فى مفهومها القديم قد ماتت فى النواحى التى سبق أن أشرنا إليها ، ولكن العنصر المأسوى لم يمح ، بل تجدد مفهومه على نحو أعمق . فالجانب النفسى الشعورى فى وظيفته الفنية ، وتقدم الحدث نحو المصير المشترك للشخصيات ، والأهمية الدرامية الدينامية فى البعد النفسى والاجتماعى والمحاكاة للواقع الاجتماعى والنفسى والشعورى واللاشعورى ، هذه كلها وما يتصل بها أمور فنية لا زالت محور الاهتمام لدى المؤلفين العالميين ، حتى فى القوالب المسرحية الجديدة التى أشرنا إليها . . وهى التى تفرق بين المناظرة والحوار المسرحى ، وهى التى يحدث بها الإقناع الفنى الذى يتجاوز كثيراً المحاجة العقلية . . وعلى الرغم من أن المسرحيات الحديثة تعتمد على الموقف فى مفهومه الحديث أكثر من اعتمادها فكرة البطل المسرحى ، فإن هذا الموقف درامى مأسوى فى روحه لا فى تفاصيله ، وليس بحال من الأحوال ملحمياً فى مفهوم الملحمة القديم .

وهدف التجديد فى المسرحيات العالمية إنما هو الإستعانة بالوسائل الفنية الأدبية والتصويرية والإيحائية ، لجعل المسرحيات الحديثة قالباً لفلسفات عميقة تتصل بمسلك الفرد تجاه المجتمع ، أو مسلك المجتمع حيال الفرد ، على نحو واع إرادى ، يتجاوز كثيراً الوقوف عند مجرد الفن للفن . . وبدراسة المسرحيات العالمية فى صورها الجديدة ، وفى نصوصها ، يتضح أن العنصر المأسوى أصبح أغنى وأعمق مما كان فى القديم ، وأن القوالب الجديدة أصعب منالا وأعمق من مجرد الوقوف عند تحطيم القوالب الفنية

القديمة . . وأخشى أن ينساق كتابنا ونقادنا وراء الفتاوى السطحية للتجديد فتصبح الجناية على الإنتاج المسرحى شبيهة بالفهم الخاطئ لحركة التجديد فى شعرنا المعاصر لدى كثير ممن يخوضون فى مجاله عن إدراك قاصر ، ويكون دور النقد مضللا كما رأينا فى التعليق على كثير من المسرحيات الحديثة من نقاد لا يجدى نقدهم فى توجيه الخلق الفنى الجديد ، بل هو يضر أكثر مما يفيد :

مع شباب القصة القصيرة

كم راق لى أن أصحب بعض الوقت ثلاثة من شباب قصصنا القصيرة فى نتاجهم ، كى أحييهم ، وأقدم قصة لكل منهم ، وأستميح بعد ذلك - تقويم قصصهم الثلاثة المختارة ، بما يضعها فى مكانها من النتاج الأدبى ، فى نموه نحو السمو الفنى الذى تبشر هذه القصص به ، على تفاوتهم بعد ذلك فى طريقهم إليه ، على حسب ما يبدو لى من قصة كل منهم هذه ، وربما كان لكل منهم سوى هذه القصة ما يفضلها ، مما لا ينبغى أن يجعل من هذا التقويم الفنى للقصة قياساً للطاقة الخالقة الفنية لهؤلاء الإخوان فى ذاتها .

والقصة القصيرة موقف حيوى محدود الإطار ، يفقد جوهره الفنى إذا امتد فى الزمن ، وتتجاوز دلالته مجرد عرض أحداث أو وقائع ، إلى ما وراءها من حالة نفسية لها بالضرورة بعدها الاجتماعى . وتقوم القصة القصيرة على أن مظاهر الحياة العادية الجارية يمكن أن تكشف بنسيجها الفنى عن أدق الدلالات النفسية أو الاجتماعية ، بالنفوذ من خلال هذه المظاهر التى قد تبدو مبتذلة إلى ما يربطها ببواطن السرائر إيحاءاً لا تصريحاً ، وتلميحاً بالقرائن لا سرداً ، وتبرأ بالموقف لا بالشرح ولهذا كانت فى القصة القصيرة مشابه من الشعر من حيث اللمحة الخاطفة ، والموقف النفسى المركز ، والقطاع الحيوى المحدد ، وإن افترقت عن الشعر بعد ذلك فى أمور كثيرة لا تخفى ، أهمها فيما نحن بسبيله أن بعدها الاجتماعى أدل وأبين بمقتضى جنسها الأدبى نفسه ، وهذا الفرق الأخير يقرب ما بينها وبين القصة الطويلة ، ويظل الموقف فى القصة الطويلة تحليلياً فسيح المجال ، لا تركيبياً كما هى حال القصة القصيرة .

ومفتاح الجودة فى القصة القصيرة جودة الاختيار للموقف . فكيف يرى الكاتب وكيف يلحظ ؟ وكيف ينفذ برؤيته وملحوظاته إلى ما وراء المظهر الذى يبدو كثيفاً لدى الأبصار السطحية العابرة . فإذا تحددت الرؤية ووضحت معالم أعماقها ، فقد ذلل الطريق لتصويرها . ولهذا ينبغى أن يطيل المرء النظر ، ولا يضن بطوله ، حتى يهتدى إلى الموقف الحيوى الذى يتضمن ما يستحق بذل الجهد فى تصويره والإيحاء بمكنونه . فكاتب القصة القصيرة بخاصة ذو بصيرة نفاذة قبل أن يكون ذا بصر أو مقدرة لغوية . وحاسته الإنسانية بأبعاد الواقع المحدود فى جزئياته هى التى تقود حاسته الفنية ومقدرته اللغوية معاً إلى تصوير ما يجتذبه من موقف .

وفى القصص الثلاث التى نعرضها تتفاوت المواقف تفاوتاً له دلالته على مقدرة كتابها ، وله أثره فى جودة التصوير بها :

القصة الأولى : (بلا خوف) للكاتب عباس محمد عباس ، يتركز الموقف فيها حول شخصية طريد مشرد هزأة ، ممن يتابعهم الصبية فى سخرية ، وينبذهم الكبار فى قسوة ، يدفن وعيه المرير فى نوع من الخمر يتخذه من الكحول الردئ ، كما يتوارى بعيشه دون أبواب المقابر . ويبدو هذا الشريد الضائع فى أول القصة مخبولا ، فى هيئة زرية ، يتوعد — فى هوس — ماسح الأحذية فى المقهى أن يطلى له رجله الحافية الغليظة بدلا من الحذاء ، حيث أعوز الحذاء . ويزيد ذلك من ضجيج الصبية وسخريتهم التى اعتادوا أن يصحبوه بها فى نزال يظل بينهم وبينه حتى مأواه فى المقابر بين الموتى . وعلى مقربة من مقامه الموحش الرهيب يطيح فتى (شقى) بكرة جورب من يد الطفل الذى يحكى المؤلف القصة على لسانه . وتحين فرصة ابتلاء شجاعة هذا الطفل ، إذ يتقدم لالتقاط كرة على مقربة من (جمعة) ذلك الشريد الوحش الهزأة . فيقبض على الطفل الذى يحس بيديه اللزجتين الغليظتين وصورته الجهمة المتوعدة ويقود الطفل إلى مأواه المقزز الموحش ، وإذا (جمعة) هذا إنسان ، وإذاً هو ضحية ، وإذاً هو مثار شفقة ولا ينبغى أن يكون مثار سخرية ظالمة من الكبار والصغار . وذلك ما يشير إليه الكاتب ولا يصرح به . فمأساة (جمعة) هذا كما يحكيها فى سذاجة للطفل حين انفرد به فى مأواه أنه أوشك آنفاً أن يكون فى وظيفة (ساع) عند أحد الأجانب ، لولا أنه كان لا يعرف القراءة والكتابة ، فسلب وسيلته إلى العيش بوصفه إنساناً ينشد العيش فى أدنى درجاته . وها هو ذا يعرض على الطفل أن يعلمه القراءة والكتابة ، ويتخذ واجهة المقبرة سبورة ، وقطع الآجر طباشير . ويطيع الصبى فى شعور بين السذاجة والسخرية ، ولا يكاد يفقه مغزى لما يفعل . ويثير المنظر حارس المقابر الذى ينطلق بالشتائم الجارحة لجمعة الأحمق الذى يستدرك ما فات أوانه . وتثير تلك السخرية الغضب الوحشى لدى (جمعة) فينقض على حارس المقبرة ولا يكاد ينجيه من قبضته أعوانه من الكلاب حرس المقابر . ويسقط جمعة عقب عراكه الوحشى مصاباً ملطخاً بدمائه ، طريحاً فى عزلته . أما الطفل فقد خف والده مع الصبية لإنقاذه من (جمعة) الذى هو فى الواقع ضحية الواقع الاجتماعى الظالم وضحية سوء الظن من الناس فى تقدير ملابساته ، ولكن الطفل يظل يتعمد المرور بقرب مأوى جمعة المهجور ليلقى إليه بالتحية من بعيد .

ولا يغنى هذا الإيجاز عن قراءة القصة ، ولكنه يتيح لنا التعليق عليها . وفى رأينا أن الكاتب أجاد فى اختيار الموقف ، برغم ندرته وتفرده . وعرف كيف يكشف عن معناه النفسى وبعده الاجتماعى الدقيق ، حين أبان لنا (جمعة) الهائم على وجهه الضحكة لدى الكبار والصغار – مستلباً ، ضائعاً ، وثمرة آثمة لقسوة المجتمع ، وضحية بين شقى رحاه العمياء . فأثار عطفنا عليه ، وكشف عن معناه الاجتماعى .

ولا نرى جحيم المجتمع إلا من خلال صورة البؤس النفسى الخبئ . وهنا يبرع المؤلف فى سوق المفارقات التصويرية الدالة على الصورة : فمظهر (جمعة) الخشن ، الغليظ ، القاسى القلب ، المقزز ، يفترق عن باطنه إنساناً يشعر بالوحشة ، ويعانى العزلة المعنوية ، ويتعلق بالطفل أن ينقذه كما يتعلق الغريق بقشة ، حين يرجوه فى تذلل أن يعلمه ، وحين يعرب له أنه أحس بألفة تربط ما بينه وبينه ، ثم إنه يستعد أن يتقبل ضرب الطفل له إذا أخطأ فيما يعلمه إياه ، ويحاول أن يجيد فى تصوير الحروف وأن يمعن فى الإجادة ، كأنه مصور فنان ، مما يوحى لنا بعمق شعوره بالضياع ، عمقاً يحمله على تحقيق حلمه الفائت ولو عن طريق الوهم ، حتى إذا ما أثار حارس المقبرة لا شعوره المكبوت ، انطلق إنطلاقة اليائس فى ضراوة ، ولكن هذه الضراوة لا تقل من عطفنا عليه ، وتجاوبنا معه ، وقد ترك برغمها أثراً طيباً فى نفس الطفل ، حتى حرص كل يوم أن يلقى إليه حين يمر به بنظرات العطف دون خوف .

و (جمعة) نفسه يستر عن نفسه باطنه السوار الهادر ، بما يبدو عليه من مرح ظاهر . وهى مفارقة أخرى نستبين دلالتها فى ختام القصة . وهى المظهر الأول لاستبداد أحلامه الضائعة به . وسيبلغ استبدادها أقصاه حين يتعلق بوهم تعلمه الكتابة بعد إفلات الفرصة ، ليكون انهيار وهمه ذاك بمثابة الإنفجار الذى تهيأت أسبابه . وبين مرحه الظاهر فى حمله الصبى ماسح الأحذية أن يطلى رجله بدلا من الحذاء ، وإنفجاره أخيراً بإثارة أمله المكبوت ، نرى تدرجاً فى تصويره بعده النفسى يسيغ الكشف عن باطن أليم .

وما يتعرض له (جمعة) من الرجال فى استهتارهم به وقسوتهم عليه واستهانتهم به يقابله من الطرف الآخر سخرية الأطفال فى شغبهم البرئ الغافل الضاحك . وبينما (جمعة) الضحية يغالب الكبار بالوجوم أو مظهر البهجة أو الاستخفاف ، ثم عراك اليائس الذى طار رشده على حين يطارد الصغار يتقى طيشهم وعبثهم فى قسوة ظاهرة وراءها قلب

إنسان ، كما تكشف عن موقفه مع الطفل الذى حكى المؤلف القصة على لسانه . وهذه كلها مفارقات تضيف إلى تصوير الموقف وتغنيه فنياً .

ومن هذه المفارقات التصويرية كذلك أن الموقف الجاد فى دلالته سيق فى قالب مازح يخفف من حدته ، ويتعمق إيحاءاته ، ويجارى الواقع الحيوى فى وقت معاً ، إذ يعرضه من ثنايا رؤية الطفل له ، فى حكاية تتراءى فيها روح الدعابة ، وسذاجة الرؤيا ، ثم البراءة التى تبدو بها الرؤية صادقة .

وتتسق لغة القصة نفسها فى عباراتها وهذه الدعابة المتجلية فى لغة الطفل ، مع مراعاة ما تتطلبه هذه اللغة واقعياً ونفسياً ، مثل تصوير متابعة الطفل لذلك الشيخ بصورة المعركة ، وموالاة العبارات المتضامنة على جلاء المعركة ، مثلا : « انفجرت بيننا قنبلة من الضجيج كنا نجيد تفجيرها » . ويتبعه الأطفال حتى (الأرض الحرام) دون مأواه . وكذلك يطارده الشيخ كأنها زفة تتوالى صورها . وروح الدعابة كذلك واضحة فى تشخيص الأشياء : مثل تصوير أسرة الحمور التى يتعامل (جمعة) معها . .

وهذه القصة – فيما نرى – خير القصص الثلاث التى نقدمها . ومما يضفى عليها جدة وعمقاً ما لها من بعد (تعبيرى) لا شعورى . وذلك فى الإيحاء بأثر الشعور المكبوت لدى (جمعة) بحكم التقاليد القاسية وعوز الرعاية الاجتماعية ، مما خلق من (جمعة) أسطورة ، مرعبة ، ولكن وجه رعبها فى الحقيقة شئ آخر غير ما يبدو أنه قد افتن فى توهمه الكبار وأرادوا به إيهام الصغار ، لأنها فى الحقيقة مرعبة من حيث دلالتها على الضياع والاستلاب الاجتماعى الذى استثار عطفنا فى عاقبة الأمر على (جمعة) ، كما اكتشفه الطفل بحدسه . فلم يكن قرب الطفل من جمعة حين جالسه فى مأواه قرباً حسياً ، بل قرباً نفسياً ، جعلنا نشرف معه على الهاوية التى تردت فيها تلك النفس المحطمة . وزاد من جدة الموقف أن الطفل أكد فيه ذات نفسه بوصفه إنساناً حين لم يرهب ذلك المخلوق ، وحين أكد به معانى إنسانية صحح بها فكرتنا عنه .

وبهذا كله جاءت صورة الموقف ، برغم ندرة النموذج الإنسانى الذى تحرك فى إطار الموقف ، صورة صادقة وأصيلة . ذلك أن الموقف أصبح إنسانياً ، غنياً بمعانيه ، على مستوياته المختلفة ، على حسب ما اقتضته الصورة .

هذا ، وكان ينبغي حذف بعض تصريحات نص عليها الكاتب ، كي يقف عليها القارئ بفكره موضوعياً من الموقف ذاته ، مثل النص على أن غطرسة (جمعة) مضحكة ، بل أضاف المؤلف تعليلا كان ينبغي السكوت عنه ، لأنا يمكن أن نستنتج أعمق منه من الموقف وذلك حين قال : « أخرج جمعة القرش إظهاراً لحسن نواياه » لأنه فى الواقع إنما أخرج القرش لمعنى آخر أعمق من مجرد حسن النية .

وبعض الحوار عامى ، ولن نناقش الكاتب فى ذلك ، فله وجهة نظره ، فالحوار بعامة جيد الدلالة ، ولكن إصراره على إيراد كلام الأجنبي على ذلك النحو لا يضيف كثيراً إلى صورة الواقع ، مع تسليمنا بدلالته النفسية من وجهة نظر المؤلف .

وغموض الحادثة التى عقدت نفسية (جمعة) ، تجعل الموقف تعلة لتعليق الخواطر . وكأن المؤلف يريد أن يجعل إيراد الحادثة بمثابة مثل من أمثلة سوء الاستغلال بسبب سلطان المال أو سوء الرعاية الاجتماعية من أجنبى أو غيره ، وربما أراد المؤلف أن يجعل الحادثة نفسها تغوص فى أبعاد الماضى مترجحة فى ذاكرة (جمعة) بين الوضوح والغموض ، على حين بقى أثرها واضحاً عميق الدلالات متشعب الأثر . وهذا يتسق مع (التعبيرية) وإثارة الأحلام الضائعة ومحاولة توكيد الذات بتحقيقها ، تعلقاً بالوهم على صورة تثير الإشفاق على الضحية وبأمثالها ممن قسا المجتمع عليهم ولا يزال يقسو . ورغم ذلك كله ينبغي أن يلقى على الحادثة بعض أضواء تجلوها بأكثر مما فعل المؤلف ، إذ هى مثار تبرير الموقف كله .

وقد عرف القاص الشاب محمد البساطى فى (لقاء) كيف يتعمق رؤية عابرة ، باختياره نوعها ودلالاتها من بين رؤى الحياة الأليفة الدقيقة الدلالة معاً . وهى أقرب إلى أن تكون صورة نفسية منها إلى قصة قصيرة ذات موقف . ومن أجل ذلك تبدو شعرية الطابع ، قوية الإيحاء بهذا الطابع الشعرى . وقد قلنا فى صدر هذه الدراسة إن طبيعة الموقف المحدد ، فى القصة القصيرة ، تقرب ما بين هذه القصة والطاقة الشعرية ، ونضيف هنا أن السيد القاص البساطى ذو طاقة شعرية أقوى منها قصصية ، كما تدل قصته التى بين أيدينا . ففيها يتم لقاء بين سيدة شابة وفتى فى مقهى من مقاهى القاهرة وكانا على ود منذ ثلاث سنوات ، فى مدينة صغيرة ثم مل الفتى المقام بها لرتابة الحياة

فيها ، ولأنه ينشد شيئاً مجهولا فى البعيد من الزمان والمكان . وبدأ الشاب حياته عازفاً للموسيقى على (البيانو) ، تحمسه الفتاة ، حتى ظن بنفسه موهبة ، وهام بموهبته الموهومة أكثر مما تعلق بمن بعثت فى نفسه الثقة بها ، فرحل عن المدينة الصغيرة حيث ترك شطر نفسه فى الواقع – دون أن يدرك – إلى القاهرة حيث توهم بها سعادته وسرعان ما ذهب عنه (بريق الخطوة الأولى) ، وإذا بموهبته قد انطفأت . وحيث سار إلى ما ليس يدرى التقى بفتاته القديمة من حيث لا يدرى . ويلوح أنها ما زالت تفتقده ، وأنها لم يتم لها ما أرادت بزواجها من قريبها المهندس . ونعلم أن هذا الفتى الآن على علم بذاك الزواج الذى كان فوجئ به فى حينه ، بعد أن عاد من رحلته إلى القاهرة يفتقدها فى مدينتها ، بل إن أمها كانت قد حدثته عن توقع هذا الزواج ، قبل رحيله إلى القاهرة فظن أنها ليست جادة مما جعل الأم تظن به الغرور ، ولكن الفتاة ظنته مشغولا بأخرى . أما هو فظل نهب ترجح لا يدرى ما يقصد ، حتى أسلم الحياة زمامه فى استخفاف مرير . ولم يكن هذا اللقاء إلا كشفاً عن لواعج ماض تتراءى جذوته لتخمد ولينتظم الماضى بعدها فى سلك المستقبل الرتيب ، تستمر الحياة به سواء فى زحمة الناس . ما إن يرتفع الستار عن هذا اللقاء حتى ينسدل بعد أن يتراءى عن أبعاد رهيبة يحاول أن يخبئها كل من الفتى والسيدة الشابة حتى عن أنفسهما . وعلى حين كان قد بدأ كل منهما قريباً من الآخر ويكاد يكتمل به شطراً منه ، كانا فى حقيقة الأمر معزولين فى الوعى ، قامت بينهما فواصل معنوية هى جدران لا تقهر . ويتراءى القدر ، وقصور الوعى ، والإيغال فى الآمال ، حتى تتبخر أوهاماً كلها ، بمثابة متاهات لضلال الإنسان عن ذات نفسه . ويبدو المصير فى النهاية معلقاً بخيط الاختيار ، هذا الاختيار الذى تعرضت له الفتاة ولم تستطع فى الماضى أن تتحكم فيه إذا حسبت الفتى غير جاد فى التعلق بها ، حتى افترضت أنه رحل جاداً فى إثر أخرى ، على حين حرص الفتى أن يستجيب إلى ما ظنه محور توكيد ذات نفسه ، آمناً على هواه ، حتى إذا وقف على حقيقة حافزه ومثير إلهامه رجع يسأل عنها ، ففجع من حيث كان آمناً ، وإذا بآخر دعامة لطموحه تنهار فيقاد إلى عيش هو ركام من « أشياء مرصوصة بجوار بعضها ، اليوم هو الغد . . هكذا لا أحلام مطلقاً . . » ، وقد اختفى « بريق الخطوة الأولى . فوسائل التصوير الفنية بمثابة آلة تصوير تتحرك عمودياً لتغوص فى الباطن ، وحركتها محصورة فى سير هذا الغور . ولا تتطور الشخصيات فى إطار

القصة لأنها صورة نفسية لماض تستدبره الشخصيات وقد دام أثره . وهى على الأخص عرض لهذا الأثر النفسى الدائم ويبدو باطن الفتى متبرماً ساخطاً جياشاً فى فراغ الوجود ، فكان يحس أنه بحاجة لأن يتحدث إلى أحد ، فغدت فتاته بمثابة فرد من الناس يلوك الذكرى فى اصطبار يشبه البلادة والاستهتار وليس بهما .

وقد عرضت هذه الصورة الحيوية فى إطار من الطبيعة ، ومن مظاهر المدينة فى القاهرة . ومن الناس . فتتجاوب الطبيعة الماطرة الصاخبة الراعدة مع إثارة هذا الماضى المضطرب ، وتنزلق مع ذلك مياه المطر الجهم فى هدوء إلى البالوعات (كالحياة فى مسيلها) لا يكاد يحس بها أحد . . ومن مظاهر المدينة بروق أضواء السيارات المجنونة تنعكس على الحزام الزجاجى ، كأنها لمحات باطن الفتى ، وتلك الضوضاء فى المدينة التى تعلق بها ، بعد أن هجر بلدته إليها ، هى الضوضاء التى عبر عنها : « كنت أحس بها هنا فى رأسى . . » . أما الناس فهم يمثلون الإطار العام الجامد لهذه الصورة النفسية الجياشة ، تجاه اضطراب الطبيعة المتوفرة المتسقة مع الصورة النفسية . فصاحب المحل وصبى المحل ، وبعض من يرتادون المحل ، وما يقدم لهم ، يظل كل ذلك هو هو ، حتى لو دامت الحال مائة عام أخرى . حركات معادة مكرورة يزدرد فيها العيش كما تزدرد الوجبات ، وينتظم الهضم ، فى حياة استهلاك ، وتتردد عبارات هى أصداء شاحبة لما تجرى به الحياة من أحداث . ويظل هذا الإطار المستقر للناس ذا إيحاء أيضاً ، إذ يدعنا نتساءل عما يمكن أن يخبئه هذا المظهر الرتيب ، وقد اكتشفنا ما يدل عليه نظير هذا المنظر فى (اللقاء) الذى قد يبدو لمن يستشف ما وراءه رتيباً كذلك . وكأن الناس فى المظهر أصداء الوجود كله ، كما تبدو فى هذا المذياع الضخم تعروه حشرجة فى صدره تثير غرابة ساذجة لدى صاحب المقهى ، وليست فيما يهتدى إليه (بذكائه الخارق) سوى أثر المطر ! ! ويتحول المنظر إلى حالة نفسية لدى الفتى فى شبه وداعة لفتاته إلى غير لقاء ، حين تشهق الحفر بمياهها تحت ضغط عجلات السيارات . . وتتوالى فى الإطار العام نفسية الفتى حائرة مستسلمة مشدوهة ، قاصرة ، فى ركام من اعترافاته المتوالية بما لا يدرى ، ولا يعرف ، ولا يقصد ، كأنها تنصل المخطئ ، أو تيه الخاطئ ، تجـر معها شعوراً حاداً بثقل الوجود وبطئه وسلطانه فى المخلوقات الضحية لاصطدام آمالها الموغلة فى الوهم بالواقع الرصين المستعصى الجارف ، المخاتل الذى يسرق المرء عن نفسه حين يغلبه على إرادته . سواء سماه المرء عن نفسه حين يغلبه

على إرادته . سواء سماه المرء حتمية أم قدراً . فهنا سراديب « اللاأدريات » ، فى لهجة الفتى ، وما تومئ إليه من إستكانة الحيران ، ولهف النادم أو شبه النادم ، واستسلام المتوجس .

ويجارى النسيج اللغوى تلك اللمسات (الشعرية) فالجمل سريعة لماحة خاطفة الدلالة . والصور حركية متابعة يواكب بعضها بعضاً . ويقوم انقطاعها بعضها عن بعض ، دون روابط ، مقام الإشارة إلى البهر النفسى واللهف كأن اللغة لاهثة متعبة ، تتقطع أوصالها ، وينقطع أحياناً بها المسير ، وقد يتلو هذا الانقطاع تكرار الاسترجاع فى الكلمات والجمل ، والاستدراك الذى لا يبين عن مستدرك ، والانتقالات المفاجئة . وهى كلها وسائل فنية لتصوير بواطن النفس واضطرابها ،وسائل شاعرية فى أصلها : « . . لم أصدق . . حين رأيتك لم أصدق عينى . . ولكن . . إن ملامحك كما هى . . لم يتغير شئ . . » — وتقول هى « كنت تريد . . لقد قلت . . إنك كنت تريد أن تقول شيئاً . . » — ويضيف هو : « — مازالت السماء تمطر . . أتستعملين نفس الطلاء لأظافرك . . » « . . كنت تنتظرين زوجك ؟ . . » فتجيبه : « قلت . . إن هناك شيئاً . . » وما إلى ذلك من عبارات تتضح سمات دلالاتها السابقة أكثر من ذلك بقراءتها فى السياق فى نص القصة .

وهذه اللفتة تضفى على حال النفس الشاعرية صبغة درامية . وتعمق الواقع النفسى برغم نسيجها فى اللغة الفصيحة لا العامية . وهى مثل على غناء أسلوب الحوار بمقدرة مؤلفة على التعبير عن واقعية الأداء فى المضمون ، دون حاجة إلى مجاراة الواقع بألفاظه العامية وحرفية لهجته . ذلك أنه لا مناص فى الأدب من الاختيار ومن تجاوز النقل الآلى للواقع .

وعلى ما يروقنا من نواحى النضوج فى عرض هذه الصورة النفسية فيما سقناه ، نرى مع ذلك أن الطابع الشعرى قد طغى من بعض جوانبه على التبرير الموضوعى للصورة ، مما هو من صميم الأدب القصصى ، فى القصة القصيرة ، مهما كان لونها . فأية مدينة صغيرة تلك التى هجرها الفتى ؟ ولماذا ؟ فمجرد ولوعه بالهرب من الرتابة لا يهيئ ملابسات الهجرة ، وبخاصة فى الصورة التى قدمها لنا. وكان قد عرض على الفتاة من قبل أن ترحل معه . وبرغم أن هذا العرض كان غير جدى من حيث دلالته

على تعلقه بالفتاة ، كما لحظت هى ، فنحن نجهل كل الملابسات التى تجعل مثل هذا الاقتراح ممكنا حتى يصدر عن عاقل متزن القوى ، فنى يمكن أن تتعلق به فتاة واقعية المزاج كتلك التى رأيناها فى القصة ، تحلم ببيت هادئ وأولاد ، قانعة بمكانها الهادئ فى قريتها المقفلة الهادئة . ويبدو أنها كانت تفضل الزواج منه هو على الزواج الذى تم بينها وبين قريبها المهندس ، وهو الزواج الذى تلمح بأنها ليست سعيدة فيه ، على حين نجهل منه كل ما يجعل مشروع الزواج ممكناً قبل رحيله وبعد أن صار مدرساً . فالصورة النفسية مسوقة من خلال واقع طاف مترجح يكتنفه الغموض ، وقد يكون غموض حال الفتى ، حتى على نفسه ، أمراً صادقاً من الوجهة النفسية ، ولكن تعليقه على واقع مبهم هكذا قد يصلح تجربة قصيدة رمزية الإيحاء ، فى حين يفقد الجوهر القصصى ، وفى هذا لا نقصد أن ننال من شئ ما من أسلوب الكاتب ، ولا وسائله الفنية . إنما نقصد ذلك النوع من نقص تحديد معالم الموقف الذى تغوص فيه تلك الصورة النفسية البارعة ، التى هى آية على موهبة الكاتب ، ومقدرته الأدبية فى طريقها إلى النمو والكمال .

وقد أشرنا غير مرة إلى الوسائل الفنية ذات الطابع الشعرى فى هذه القصة ، وهى وسائل يغنى بها الموقف النفسى الذى قصد الكاتب إليه . ولا ننسى أن نؤكد أن هذا الطابع الشعرى نجا من الذاتية . فهو موضوعى درامى فى سماته النفسية الخالصة ، وفى هذا نوع من التبرير للصورة الكلية . يؤازره الإطار العام للناس والطبيعة والمكان . وتقوم الحركة ، والإشارة الدالة ، واللفظة الخاطفة ، والمفارقة التصويرية ، بدور الإيحاء بزلزلة نفسية واضطراب خبئ ، وشعور عارم مكبوت ، فى قصد ، وبلا اندفاع ، ولا توكيدات خطابية صاخبة .

وهذه السمة الأخيرة مما يفرق — فنياً — بين القصة السابقة والقصة التى نقدمها أخيراً هنا ، وهى قصة : (التذكرة) لصاحبها القاص : عبد العال الحمامصى . ويعرضها المؤلف على لسان بطلها بصيغة المتكلم . وهى طريقة من طرق العرض القصصى ، من ميزاتها أنها تعقد ألفة بين القارئ وبطل القصة ، وتضفى عليها طابع الواقع بالرواية ، وتمنحها صبغة نفسية ، وتبرر توكيدات الذات لدى شخصية القصة الأولى . وهذه الطريقة القصصية — برغم ذلك — مزلقة إذا لم يتحرز مما تهدده به من خطر فنى : أن يسترسل فى يسر مع خواطر ذاتية ، أو ينساق إلى تجريدات فكرية ، أو يقع فى التصريح المباشر .

ومؤلف قصة (التذكرة) يبدو على علم بطبيعة القصة القصيرة ، إذ يختار لها موقفاً جزئياً ، فى فترة محصورة ، لمسير زمنى متقطع محدود . ومؤلفنا كذلك متمكن من لغته ، وعنده حاسة القصصى الفنى فى مواطن كثيرة من أسلوب قصته .

والموقف فى هذه القصة يتمثل فى طالب للوظيفة ، قد اضطر إلى الكف عن مواصلة دراسته لتقاعد والده ، وعجز هذا الوالد عن تعليم أولاده جميعاً . فآثر كبيرهم إخوته على نفسه ، وأرسله أهله إلى القاهرة بتوصية من أحد أعضاء مجلس الشيوخ إلى قريب من أقربائه ، ليتوسط له فى توفير عمل بشركة من الشركات . واستدانت له أمه ما يفى بإقامته فى القاهرة ، فى فندق ، قريباً من ذلك الوسيط . ودامت إقامته كذلك ستة أسابيع حتى نفذ ما كان حمله من بلدته من نقود . وأصبح مهدداً فى إقامته بالفندق ومهدداً بالجوع . . وتشاء الصدفة أن يلتقى بزميل قديم له فى الدراسة هو طالب الآن بكلية الحقوق ، يشكو إليه حاله فيمنحه بضعة قروش هى كل ما لديه ، ويعده أن يدبر له نقوداً غداً صباحاً تسد حاجته فى انتظار المعونة التى طلبها من أمه . وتبدأ القصة بهذا الطالب للوظيفة يدق باب محمود صبيحة الغد الموعود . وإذا محمود قد سافر ، لأنه قد وصلته برقية بموت عمه . ويكون مبلغ تدبيره أنه يحاول أن يصل قبل صلاة الجمعة إلى مسجد الحسين — لأن الصدفة شاءت أن يكون ذلك اليوم يوم جمعة ولأنه لابد أن يجد فى ذلك المسجد من أهل بلدته فى الصعيد بعض من يمدون إليه يد المساعدة ، وتستولى عليه فكرة العون الأكيد من هؤلاء الذين سيصادفهم فى صلاة الجمعة ، وقد اقترب موعد الصلاة بحيث لا يتسع الوقت له إذا حاول السير على قدميه من الجيزة حيث يسكن صديقه الذى سافر لموت عمه — إلى مسجد الحسين ، فلا يجد مخرجاً سوى الركوب فى عربة عامة بدون تذكرة ، لأنه أنفق آخر قرش لديه فى شرب كوب شاى بعد تناول فطوره من الحليب ! ويكون مأزق الوصول إلى حى الأزهر — مرفأ النجاة فى خياله — بالركوب فى سيارة عامة ، وعلى سبيل التحايل ، هو محور الموقف القصصى .

وفى عرضنا الموجز لموقف القصة يتبين موطن الضعف الجوهرى . فالموقف مفتعل مكره . تتوالى المصادفات غير المحتملة على خلقه . وتقود الأوهام المختلفة على تصور النجاة منه . وتدفع الخواطر الجامحة إلى استساغة الدنو النفسى بالتسلل بين الراكبين فى مسلك غير مشروع ، لا يشفع فيه أن يصرح الفتى بأن ضميره يعوى ، وأن يكرر هذا

العواء . وزئير العزيمة أقوم من العواء أو النباح . وكيف يستساغ هذا الاستجداء بالتحايل ، وهذا الاستجداء بالشكاية والرجاء ، وهذا الاستهتار بامتهان الكرامة ، من فتى يريد أن يجعلنا على الاعتقاد بأنه مرهف الحس ، مشبوب الشعور ، يائس مهضوم ، ذو ضمير يعوى؟ !

ولو سلمنا بفروض الموقف جميعاً ، على ما بها من إحالة ، فكيف يظل هذا الفتى ستة أسابيع لا يفكر فى لقاء واحد من أهل بلدته الذين يترددون قطعاً على جامع الحسين للصلاة من يوم الجمعة ؟ ثم ما الذى يدعوه للبقاء ستة أسابيع لأمر علم أنه لا يمكن توقعه قريباً ؟ وإذا كان هو الغريق الذى تعلق بقشة من وعد زميله محمود ، كما يقول هو ، فلابد أنه كان يذهب للقائه صباح الجمعة الموعود فى وقت مبكر ، فما الذى يكربه ويعجله خوف أن يضيق به الوقت للوصول إلى حى الأزهر بعد الصلاة وانصراف الناس منها ، إذ يمكنه فى يسر أن يسير على قدميه حتى هناك بحكم الضرورة بدلا من التخاذل والتهالك والتحايل غير المشروع وغير الإنسانى؟ !

لهذا كله لا يمكن أن نقتنع به أو نتجاوب معه على أساس أنه يقدم لنا شخصية إنسانية فى موقف حيوى . ولهذا نرى خواطره ذاتية سردية معلقة على موقف لا يقنع بها . ويزيد من نورنا هذا الهدير الصخاب من التمرد والتجديف واللعنات ضد أبيه الذى تزوج فى شيخوخته ، وضد السيدة التى أقلقها بالحاحه ولجاجته ، حين دق باب صديقه فظهرت تسوق له خبر سفره ، فضاق بها بومة تنعب ، ثم لعناته يصبها على القاهرة كلها ، المدينة التى مات قلبها فى تطرف وإقحام خواطر : « بعد الأسابيع التى قضيتها فى هذه المدينة لن أستغرب أى تصرف يحدث فيها . . رأيت بعيني رجلا رفض أن يتخلى عن صحيفته لتغطى بها عورة جثة . . » ، وضد القدر ، لماذا أنجبه أبوه ؟ ولماذا يموت العم الذى رحل من أجله محمود فى هذا اليوم بالذات ؟ ونتساءل عن سر هذه القسوة غير الإنسانية فى سخطه على البشر ، من ثنايا حقده على المدينة التى يبدو أنه لم يفقد بعد كل أمله فيها « ربما تدهمنى عربة . وتتركنى أتخبط فى دمائى على قارعة الطريق . أموت قتيلا فى مدينة لن يهتم ناسها حتى بأن يضعوا جثتى تحت جدار . سيلقى كل عابر نظرة . ثم يواصل مسيره . رأيت هذا المنظر عدة مرات . . » .

وقد يكون وراء هذا الاحتداد شئ من صدق الواقع الإجتماعى فى التفرقة بين

المدن الكبرى بعامة وبين الريف أو المدن الصغرى . ذلك أن الروابط الاجتماعية تبدو فى تضامنها ونخوتها فطرية مباشرة محدودة أظهر فى الريف وما يقرب من الريف منها فى المدن الكبرى حيث يحل النظام المدنى محل صلات الدم والقرابة والمعارف الشخصية وما تبعث عليه هذه الصلات جميعاً من تعاطف طبيعى فى القرى . ورغم ذلك قد يمكن أن تؤلف قصة أو قصائد لتصوير شعور الريفى بالضياع بمقدمه للمدينة ، على أن يشف الموقف عن ذلك الشعور ويدعمه ، دون ذلك التصريح الصخاب الذى نجده فى قصتنا ، والذى يضيق به هذا الوافد فى سذاجة هنا على المدينة حين ينشد كرم الضيافة من صاحب الاستجابة من الوسيط للوظيفة ، ويحاول استغفال المفتش وحامل التذكرات فى العربات العامة . وهذه كلها أمور لا تنال من الرحمة المنظمة ، أو العدل المدنى الذى تكفله المدينة لأهلها عادة . فلا ينبغى ، إذن ، تعليق أفكاره الكبيرة على أسباب صغيرة تتخذ سبيلا لدى ريفى ساذج للحملة على المدينة وناسها وعلى الناس جميعاً ، بل وعلى القدر ، فى تمرد وضيق أفق ، نال بهما جزاءه سخرية من راكبى العربة واحتقاراً ثم إخفاقاً .

ولا شك لدينا أن مبعث كل هذا أن المؤلف لم يحسن اختيار الموقف الذى يبدأ منه ، فالموقف فى القصة القصيرة — كما قلنا — رؤية صادقة محدودة . ومتى أجيدت الرؤية بدأ المؤلف طريقه معبداً ذلولا . والسيد الكاتب لا تنقصه فى قصتنا هذه القدرة فى الصياغة ، ولا الخبرة بطبيعة ما يفصل القصة القصيرة من الطويلة كما يعرض أحياناً للشبان الناشئين . وتبدو سمة موهبته — المبشرة — ببدئه هذه القصة بمنظر الريفى يطرق باب صديقه . وندخل بذلك فى صميم الموقف منذ البدء . ويبث الوصف والتفاصيل الجزئية الكاشفة فى ثنايا القصة بعد ذلك . فيوفر الحركة لقصته ، ويحتفظ لها بعناصر التشويق . ويبدو أنه متملك زمام لغته ، وإن كانت اللغة لا تكفى لخلق القصة أو العمل الأدبى بعامة :

وإذا وازنا — بعد ذلك — بين هذه القصص الثلاث ، رأينا الموقف فى القصة الأولى : (بلا خوف) — على ندرته فى الواقع الاجتماعى — قد أجيد اختياره وعمق فى معناه وأبعاده . والموقف فى القصة الثانية : (لقاء) مألوف مكرور ، أكثر دوراناً فى الواقع الاجتماعى من الموقف السابق . وقد عرف المؤلف كيف يميزه بالصورة النفسية الفريدة . فرأينا وراء هذا الواقع العادى الحوافز الرهيبة بمثابة اللولب فى حركة المصائر

فمجرد حرية الاختيار – الذى يبدو أخص خصائص الفرد فى شئون نفسه – له نتائج تتجاوز نطاق الفرد إلى مصائر الآخرين ، ثم تتسع إلى أبعد مما كان موضوع الاختيار ، إلى ما يضفى على الحياة كلها مذاقاً خاصاً ولوناً فريداً ، فعمق الرؤية النفسية هو مدار الجودة الفنية هنا . والموقف فى القصة الأخيرة تعوزه صدق الرؤية وعمقها معاً ، برغم ما يتراءى فيه من دلائل طاقة فنية كان يمكن أن تجود لو تهيأ لها الموقف الجيد كى تتفتح فيه .

والقصة الأولى والأخيرة بصيغة المتكلم ، على لسان صاحب الموقف . وقد عرف كيف يفيد مؤلف القصة الأولى من وسيلة التقديم الفنية هذه ، دون أن يقع فى مأزق التصريح المباشر ، أو الخواطر الذاتية ، والانفعالات الصاخبة ، بل إنه راعى فى لغته مجاراة مشاعر الطفولة فى سوق القصة على لسان طفل ، فتركها تشف فى دقة عن صدق الطوية ، وبراءة الشعور ، إذ هدانا هذا الطفل إلى حقيقة إنسانية السليب الحق الطريد المجتمع ، فى حين ضل فى فهمها من حوله الكبار فى سخرياتهم به ، أو فى خلق أسطورته.

وبرغم إيراد القصة الأولى بصيغة المتكلم ، لم يهمل الكاتب عباس محمد عباس فيها الحوار . وهذه سمة مقدرة فنية ملحوظة . إذ الحوار يضيف إلى قوة التصوير . وهو من وسائل الحركة القصصية التى تسمو بالصياغة الفنية للقصة ، إذ تضفى عليها طابعاً دراميا ، على حين خلت القصة الأخيرة من هذا الحوار أو كادت ، فخسرت فنيا ، إذ شغل مؤلفها عن الحوار بتقديمها بصيغة المتكلم على لسان بطلها .

والقصة الوسطى : (لقاء) بدت غنية بالحوار ذى الطابع الدرامى والشعرى معا . وتجلت الحركة فيما تخلل الحوار من جمل سريعة خاطفة بينا فيما سبق خصائصها وتآزرها فى تصوير الحالة النفسية .

ولم تخسر هذه القصة حوارها حين أداره المؤلف باللغة الفصيحة ، بل إنها نفذت بهذا الحوار الفصيح إلى أعماق اجتماعية ، بما هيأه المؤلف لهذا الحوار من طابع الإيحاء للجمل والعبارات على نحو ما شرحناه من قبل ، مستعينا فى ذلك بدلالات اللغة الفصيحة ففاق فى نفاذه إلى الواقع الاجتماعى بهذه الوسائل الفنية مؤلف القصة الأولى حين راعى

حرفية الواقع فى بعض الجمل العامية للحوار فى قصته ، وإنما الواقعية بالأداء النفسى، لا بمجاراة الواقع . والمقابلة بين القصتين فى الحوار من هذا الجانب للمفاضلة لا للانكار أو التخطئة . وفى القصص بعض هنات لغوية آثرنا ألا نتحدث عنها . وقد أردت بهذا العرض والتقويم أن أحيي هذه الجهود الحادة فى طريقها إلى كمال التفتح والإزدهار ، لألتاقى معها عما قريب وقد جادت بأطيب الثمار .

فهـرس الكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٢٤٧٨

مطبعة نهضـــة مصر

الفجالة ــ القــاهرة

رقم الإيداع بدار الكتب ٥٧٤٣

مطبعة نهضـــة مصر

الفجالة ـ القاهرة